# MARIÄ KRÖNUNG

UND

# DIE WUNDER DES HEILIGEN DOMINICUS.

GEDRUCKT IN PARIS VON J. SMITH, RUE DE MONTMORENCY.

# MARIÄ KRÖNUNG

## UND DIE WUNDER

## DES HEILIGEN DOMINICUS,

NACH

JOHANN VON FIESOLE,

IN FUNFZEHN BLÄTTERN;

GEZEICHNET VON

WILHELM TERNITE.

NEBST EINER NACHRICHT VOM LEBEN DES MAHLERS UND ERKLÄRUNG DES GEMÄHLDES

VON

AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL.

PARIS,
IN DER GRIECHISCH-LATEINISCH-DEUTSCHEN BUCHHANDLUNG

1817.

SEINER MAJESTÄT

# FRIEDRICH WILHELM DEM DRITTEN,

## KÖNIGE VON PREUSSEN,

DEM

BESCHÜTZER VATERLÄNDISCHER KUNST

IN UNTERTHÄNIGKEIT GEWIDMET

VON

WILHELM TERNITE.

# AN DEN KÖNIG.

DAS Vaterland erblüht nach langem Streite,
Den ritterlich DEIN Heldenmuth bestanden;
Das Deutsche Volk ist glorreich auferstanden,
Und Preussen's Name strahlt in ferne Weite.
Die Künste führt der Frieden im Geleite:
Und wen, wie DICH, des Ruhmes Kränz' umwanden,
Dem nahn sie gern in festlichen Gewanden,
Dafs jede Schmuck dem Königs-Sitz bereite.
Du warst mein Leitstern im Geklirr der Waffen,
Von neuem blickst DU huldreich auf mich nieder,
An hohen Bildern darf mein Geist sich laben.
Die Hand ergriff den Pinsel freudig wieder.
Dein wär' es, wenn ich schönes könnt' erschaffen:
Verschmäh', o HERR! nicht meine kleinen Gaben.

# MARIÄ KRÖNUNG

## UND DIE WUNDER

## DES HEILIGEN DOMINICUS.

DER Sinn und die Neigung für die ältere Mahlerey, welche sich seit einiger Zeit besonders in Deutschland wieder geregt haben, lassen uns eine günstige Aufnahme der folgenden Blätter hoffen. *Johann von Fiesole* nimmt unter den Herstellern und Förderern der Kunst, welche den großen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts vorangegangen sind, eine bedeutende Stelle ein, und das Gemählde, wovon wir eine so getreue Vorstellung zu geben versucht haben, als es durch bloße Umrisse sich thun läßt, ist unstreitig eines seiner vorzüglichsten und merkwürdigsten Werke.

Unserm Zwecke, den Beschauer in den rechten Gesichtspunkt zu stellen, wird es nicht fremd seyn, wenn wir einige Züge aus der Lebensgeschichte des Mahlers in Erinnerung bringen; denn was von vielen Künstlern in einem gewissen Grade gilt, läßt sich von ihm mit vollkommenster Wahrheit behaupten: seine Bilder sind ein Spiegel seines Lebens und seiner Gesinnung.

Man weiß wenig von den früheren und weltlichen Lebensumständen dieses Mannes, deren Einfluß er selbst aufhob, so viel an ihm lag, indem er sich frühzeitig einem geistlichen Berufe ergab. Er ward im Jahr 1387 im Mugello, einer Landschaft des Florentinischen Gebiets, gebohren; sein weltlicher Name soll Santi Tosini gewesen seyn[1]. Im Jahre 1407, also im ein und zwanzigsten seines Alters, trat er in den Prediger-Orden der Dominicaner, wo er den Namen des *Bruders Johannes*, und von dem Kloster, in welchem er eingekleidet war, den Beynamen *von Fiesole* erhielt[2]. Schon in früher Jugend hatte er angefangen die Kunst zu üben. Sein älterer Bruder war Miniaturmahler, und in Gemeinschaft mit diesem hat er nach

[1] *Etruria Pittrice*, T. I. n.º XVII.
[2] LANZI *Storia Pittorica dell' Italia*. Bassano. 1809, T. I. p. 60. 61.

damaliger Weise verschiedene Chorbücher fleifsig mit kleinen Bildern ausgeziert, welche noch gegenwärtig in Florenz aufbewahrt werden. Diese erste Richtung seines künstlerischen Vermögens ist auch an seinen nachherigen Werken sichtbar geblieben, in dem reichlichen Gebrauch der Vergoldung, in der Behandlung der Farben und in der unendlichen Sorgfalt, womit er sogar die kleinsten Zierrathen ausführte. Vasari nennt keinen andern Lehrer des Johannes, und vielleicht hat er auch keinen gehabt, sondern nur die Handgriffe der Miniatur von seinem Bruder, die der Fresco-Mahlerey von irgend einem andern Meister erlernt, übrigens aber sich in Ausübung der Kunst einer treuen Beobachtung der sichtbaren Welt, und den Eingebungen seines eignen Gemüthes überlassen. Neuere [1] machen den Gherardo Starnina zum Meister des Johann von Fiesole. Allein wir sehen nicht, auf welches gültige Zeugnifs sich diese Angabe gründen könnte; denn Vasari schweigt nicht nur hievon, sondern sagt ausdrücklich, Starnina habe aufser dem Masolino da Panicale keinen Schüler von irgend bedeutendem Verdienst gebildet. Was Vasari in der Lebensbeschreibung Masaccio's meldet, Johann von Fiesole habe sich durch Betrachtung seiner Bilder vervollkommnet, hat an sich geringe Wahrscheinlichkeit, und möchte durch die Vergleichung ihrer Werke schwerlich bestätigt werden. Masaccio war funfzehn Jahre jünger, und ehe er zu einiger Reife in der Kunst gedieh, mufste sich die Verfahrungsweise des Johann von Fiesole schon völlig festgesetzt haben. Auch lag es wohl nicht in der Sinnesart des letztgenannten, nach den neuen gewissermafsen weltlichen Erfindungen seiner Zeitgenossen umher zu forschen. Er ging in klösterlicher Abgeschiedenheit seine stille Bahn fort, und war auch in der Kunst genügsam mit den Gaben, welche ihm der Himmel verliehen und zu entfalten vergönnt hatte. Defswegen änderte er, wie Vasari berichtet, nicht gern an seinen Bildern, sondern beharrte bey seinen ersten Gedanken, weil er meynte, so sey es der Wille Gottes gewesen. Lanzi bemerkt mit Recht, dafs man meistens in den Bildern des Johann von Fiesole mehr von der alten Weise des Giotto spüre, als in denen der meisten damaligen Mahler. An Wissenschaft war ihm unstreitig Masaccio überlegen, und defswegen hat er einen allgemeineren Ruhm erworben: denn seine Gemählde, besonders die in der Carmeliter-Kirche zu Florenz, wurden eine wahre Schule für die folgenden Mahler.

Der Eintritt in den geistlichen Stand war für Johann von Fiesole kein Hindernifs, in der Ausübung seiner Kunst fortzufahren. Der Orden der Dominicaner hatte seit seiner Stiftung nicht nur viele Lehrer höherer Weisheit hervorgebracht, sondern er begünstigte auch unter seinen Mitgliedern die Erwerbung oder Ausübung

[1] *Etruria Pittrice*, l. c.

weltlicher Wissenschaften und Fertigkeiten. Mönche des Sanct-Marcus-Klosters zu Florenz waren die Baumeister verschiedener schöner Kirchen dieser Stadt, und ihre Layenbrüder dienten dabey als Handwerker. Später mahlte in eben diesem Kloster Fra Bartholomeo den gröfsten Theil seiner erhabenen Gemählde.

So wie Johann von Fiesole die Kunst ausübte, war sie dann auch ein wahrer Gottesdienst. Er widmete sie ausschliefslich geheiligten Darstellungen, und hatte dabey nicht einen eitlen Ruhm, noch ein flüchtiges Ergötzen, sondern die Erbauung und Freude der Gläubigen vor Augen, wann sie die Gegenstände ihrer Verehrung in schöner Gestalt, in kostbarem Schmuck, und mit dem Ausdruck der Seligkeit im Gesicht erblicken würden. Er pflegte sein Gemüth durch Gebet zu reinigen und zu erheben, ehe er den Pinsel zur Hand nahm, und oft hat er vor dem Bilde des Gekreuzigten, während er es mahlte, Thränen vergossen. Er war fleifsig, und hat viele und dennoch sehr ausgeführte Bilder geliefert; jedem, der ihn um ein Gemählde anging, wollte er gern willfahren, und pflegte zu antworten: man solle nur die Erlaubnifs des Priors auswirken, an ihm werde es nachher nicht fehlen. Der Ertrag seiner Arbeiten wurde zu mildthätigen Gaben verwandt.

Ungeachtet der Bescheidenheit, ja Demuth des Johann von Fiesole wurde sein Verdienst dennoch frühzeitig anerkannt und hervorgezogen. Cosmus von Medicis, der Vater des Vaterlandes, schätzte ihn, und trug ihm die Ausführung weitläuftiger Frescogemählde im Sanct-Marcus-Kloster auf, wobey er Gelegenheit hatte, die würdigsten Männer seines Ordens zu verherrlichen. Er stellte einen Baum vor, neben dessen Stamme der heilige Dominicus stand; an den Zweigen hingen in runden Rahmen die Bildnisse seiner ausgezeichnetsten Nachfolger, welche die Ordensbrüder von entlegenen Orten herbeygeschafft hatten. Nachher verzierte er mit seinen Gemählden verschiedne Kirchen in mehreren Städten Italiens; unter andern in Cortona und Orvieto. Der Pabst Nicolaus der Fünfte berief ihn nach Rom, und liefs ihn im Vatican die Capellen des heiligen Laurentius und des Sacramentes mahlen. Bey dieser Gelegenheit sah ihn der Pabst häufig, und ging vertraulich mit ihm um; die Einfalt, Demuth und Frömmigkeit des kunstreichen Mannes erwarben ihm die Liebe des Pabstes, und als während dieser Zeit das Erzbisthum in Florenz erledigt ward, so wollte ihn Nicolaus mit dieser Würde bekleiden. Kaum hatte Johann dieses erfahren, als er den Pabst inständig bat, ihn dessen zu überheben: er fühle sich nicht berufen, ein ganzes Volk zu regieren; er sey gewohnt zu gehorchen, nicht Andre zu lenken, bey welcher Lebensweise auch die Gefahr des Irrthums geringer sey. Hierauf nannte er als den würdigsten einen andern Mönch des Prediger-Ordens, Fra Antonino, welcher dann auf seinen Vorschlag zur erzbischöflichen Würde erhoben ward, und sie mit grofsem Ruhme verwaltete.

In solchen Gesinnungen lebte Johann von Fiesole, mit stillem Gemüthe unabläſsig darauf gerichtet, die Schönheit der geistigen Welt sichtbar aufzufassen, durch strenge Mäſsigkeit sich zur Betrachtung vorbereitend, mit wenigem genügsam, geduldig und verträgsam unter seinen Ordensbrüdern, ein Tröster der Armen, ein Freund aller Menschen. Er starb im acht und sechzigsten Jahre seines Alters (1455) in Rom, und ward nach seinem Tode selig gesprochen, und durch die Beynamen: der selige Bruder Johannes (*Beato Fra Giovanni*), und: der englische Bruder (*Fra Angelico*), geehrt. Sein Bildniſs zeigt uns einen würdigen Greis mit kahlem Haupte, die gewölbte bilderreiche Stirn und das groſse Auge betrachtend gesenkt, voll milden Ernstes, und ohne irgend eine Mischung von Trübsinn oder düsterer Strenge.

Bey der klösterlichen Abgeschiedenheit, worin Johann von Fiesole lebte, und da er aus der Mahlerey zwar seinen zweyten Beruf, aber doch kein eigentliches Gewerbe machte, darf es uns nicht wundern, daſs er keine groſse Anzahl von Schülern erzogen. Baldinucci hat von ihm gewissermaſsen die Venetianische Schule ableiten wollen, indem Johann von Fiesole der Lehrer des Gentile da Fabbriano gewesen seyn soll, welcher wiederum Meister des Jacob Bellini ward. Lanzi erinnert hiegegen, daſs es sich nicht mit der Zeitrechnung vertrage. Der einzige unbestrittene Schüler unsers Meisters, von dem man noch Werke kennt, ist Benozzo Gozzoli, dessen zahlreiche und verhältniſsmäſsig wohl erhaltene Gemählde die Hauptzierde des *Campo Santo* in Pisa sind. Die heitre Farbenpracht des Johann von Fiesole, so wie seine erfindsame Mannichfaltigkeit in architektonischen Hintergründen, wovon wir auf den Nebenbildern des vorliegenden Gemähldes Proben im kleinen sehen, konnte Benozzo Gozzoli unter der hohen Säulenlaube des Pisanischen Kirchhofes nach einem groſsen Maaſsstabe entfalten, und hat es besonders in der Vorstellung des Babylonischen Thurmbaues wunderwürdig gethan. Auch die Wahrheit, und man könnte sagen, die ungeschminkte Aufrichtigkeit in den Gebehrden der Handelnden hat er von seinem Meister geerbt, in der Anmuth und zarten Gemüthlichkeit hat er ihn vielleicht nicht ganz erreicht.

Nur weniges von den Werken des Johann von Fiesole ist im Kupferstich erschienen. Mir ist nichts bekannt geworden, auſser einem schlecht gestochenen Blatte in der *Etruria Pittrice*[1] und der Capelle Nicolaus des Fünften in Umrissen[2], welches aber nur eine rohe Arbeit ist. Diese Vernachläſsigung ist begreiflich. Bey ihrem Aufkommen war die Kupferstecher-Kunst vorzugsweise auf die Werke der groſsen gleichzeitigen

[1] T. I. N.° XVII.

[2] *Le Pitture de la Cappella di Nicolo V., opere del Beato Giovanni Angelico da Fiesole esistenti nel Vaticano. Disegnate ed incise a contorni da Francesco Giangiacomo Romano. In 16 rami. Roma 1810. Fol.*

Meister gerichtet, und nachher wurde das Verdienst der älteren Mahler gänzlich verkannt. Obige Capelle war dergestalt in Vergessenheit gerathen, daſs die Schlüssel dazu fehlten, und Bottari, der Römische Herausgeber des Vasari (im Jahre 1769) bemerkt, er habe, um die Bilder zu betrachten, zum Fenster hineinsteigen müssen.

Das vorliegende Gemählde ist im königlichen Museum zu Paris befindlich, wo es zuerst unter einer Sammlung von Bildern aus verschiedenen alten Schulen zu Anfang des Jahres 1815 nur auf kurze Zeit öffentlich ausgestellt wurde[1]. Seit den Einbuſsen, welche das Museum erlitten, hat es in der Gallerie des Louvre selbst Platz gefunden. Ehemals zierte es die Sanct-Dominicus-Kirche zu Fiesole, und Vasari beschreibt es folgendergestalt:

« Aber unter allen Werken, welche Fra Giovanni aus Licht gebracht, übertraf er sich « selbst, und bewies seine hohe Vortrefflichkeit und Einsicht in die Kunst an einer « Tafel, welche in derselbigen Kirche (*San Domenico di Fiesole*) neben der Thüre, « wenn man hereintritt zur Linken, befindlich ist. Auf selbiger Tafel krönt Jesus « Christus Unsere Liebe Frau, in mitten eines Chores von Engeln, und unter einer « unendlichen Menge von Heiligen, so Männern als Frauen, welche so zahlreich und « so wohl ausgeführt sind, in so mannichfaltigen Stellungen, und mit so verschie- « denem Ausdruck der Köpfe, daſs man unglaubliche Freude und Süſsigkeit bey ihrem « Anblick empfindet; ja es scheint, als wenn die seligen Geister im Himmel nicht « anders seyn könnten, oder vielmehr, wenn sie Körper hätten, müſsten sie so gestaltet « seyn. Denn alle diese heiligen Männer und Frauen sind nicht bloſs lebendig, mit « zarten und süſsen Gebehrden abgebildet, sondern die ganze Färbung des Werkes « scheint von der Hand eines Heiligen oder Engels zu seyn, wie sie es denn auch « wirklich ist; weſshalb mit gutem Grunde dieser fromme Ordensbruder allezeit « *Frate Giovanni Angelico* benannt worden ist. Ferner die Geschichten von Unsrer « Lieben Frauen, und dem heiligen Dominicus, die im untern Rahmen des Bildes « stehen, sind in ihrer Art göttlich, und ich für mein Theil kann versichern, ich sehe « dieses Werk niemals, ohne daſs es mir als ein neues Wesen erscheint, und ich « scheide davon, ohne mich je ersättigen zu können ».

Wir haben diese so richtig gefühlte Beschreibung aus dem Buche, welches immer die Grundlage der Italiänischen Kunstgeschichte während der groſsen Jahrhunderte bleibt, in einer wörtlich genauen Uebertragung hergesetzt, zuvörderst weil sie alle Zweifel über den Urheber und die Ächtheit des Bildes wegräumt; dann weil sie beweist, daſs es einen sehr hohen Rang unter den Werken des Johannes einnimmt.

[1] *Notice des Tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres Tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée Royal. Paris 1815, p. 40–45.*

Denn Vasari hatte diese fast sämtlich vor Augen, und zwar noch in ihrer völligen Frische, ehe sie durch den Verlauf der Zeit und Verwahrlosung beschädigt oder gar zerstört waren. Die Geschichten von der Mutter Gottes, deren Vasari erwähnt, beschränken sich freylich auf die am Grabe des Heilandes sitzende Jungfrau, auf dem vierten kleinen Bilde. Diefs darf uns nicht irren: es ist eine von den nicht ganz genauen Angaben, deren dem Vasari so manche entschlüpft sind, ohne dafs dadurch der Werth seines Buches wesentlich vermindert würde.

Das Bild ist in seiner gröfsten Höhe 6½ Pariser Fufs hoch, und eben so breit. Unsere Leser werden sich einen anschaulichen Begriff von der Gröfse des Ganzen machen können, wenn wir bemerken, dafs die Köpfe auf den besondern Blättern, und die kleineren Bilder genau nach dem Maafse des Urbildes gestochen sind. Die Tafel, worauf es gemahlt, ist aus drey Stücken zusammengefügt, und ganz vergoldet gewesen. Auf diesem Goldgrunde sind die mit Eyerweifs angefeuchteten Wasserfarben aufgetragen, denn das Bild ist vor Verbreitung der Ölmahlerey in Italien verfertigt. Die Heiligenscheine und die übrigen beträchtlichen goldenen Zierrathen an den Gewändern sind ausgespart, und auf diese Art kommt der Goldgrund vielfältig zum Vorschein. Der verschwenderische Gebrauch des Goldes, welchen die ältere Mahlerey von den Mosaiken der Griechischen Kirche überkommen hatte, und wodurch der Mahler hier den Glanz des himmlischen Lichtes vorzustellen gedachte, bewirkt auf den ersten Anblick, es ist nicht zu läugnen, eine befremdliche Störung. Der obere Raum zu beyden Seiten des Thrones, wo allein die freye Luft zum Vorschein kommt, ist dunkelblau; alsdann folgen in dichtem Gedränge die Engel und Heiligen bis auf den Vordergrund hinunter. Jeder Kopf ist aber durch den Heiligenschein, welcher ihn rings umgiebt, abgesondert; diese Unterbrechung gönnt dem Auge nirgends Ruhe, und neben diesem sonnigen Glanze des Goldes erscheinen die übrigen Farben, wie heiter sie auch an den Gesichtern, wie prächtig an den Gewändern seyn mögen, gewissermaafsen nur als Schatten. Die Heiligenscheine sind auf eigene Weise behandelt: die Zierrathen daran sind nämlich vermittelst metallener zirkelrunder Formen dem Goldgrunde eingeprägt: man bemerkt deutlich die Vertiefungen in der Oberfläche des Holzes, und einige gröfsere dergestalt eingedruckte Vertiefungen sind wiederum mit Farben ausgefüllt, um Sapphire, Rubinen, und andre Edelgesteine nachzuahmen, dergleichen man den irdischen Kronen einzufügen pflegte. Die Verschiedenheit der Muster zeigt, dafs der Künstler sich nicht mit einer einzigen Form begnügte, sondern eine Menge gebrauchte, so dafs dieser der Mahlerey fremde Schmuck einen beträchtlichen Aufwand von Mühe und Vorkehrungen erfodert haben mufs. Die Glorie erscheint demnach nicht als ein schmaler ätherischer Lichtkreis, der die Scheitel wagerecht oder schräg umgiebt, sich mit dem Haupte

bewegt, und also auch den gleichen Verkürzungen wie alles übrige sichtbare unterworfen ist; sondern, wie auch die Köpfe vorwärts, rückwärts oder seitwärts geneigt seyn mögen, der Heiligenschein steht immer senkrecht, und umgiebt sie mit einem breiten goldnen Kreise, innerhalb dessen der Goldgrund bis an die Umrisse der Gesichter tritt.

Was die Farben betrifft, so haben wir Ursache zu glauben, daſs sie beträchtlich ausgeblaſst sind, nicht etwa durch irgend eine besondere Beschädigung, sondern bloſs vermöge der Wirkung der Zeit und der ursprünglichen Mischung der Bestandtheile. Einige Engelsköpfe zunächst am Throne, welche sich zufällig frischer als die übrigen erhalten haben, geben uns einen Maaſsstab für die Wärme und Kraft des Mahlers in der Färbung des Fleisches. So wie aber die Farben jetzt in ihrer Gesammtheit dastehen, nehmen sie sich einigermaaſsen grell aus, ohne doch recht kräftig zu seyn. Dieſs rührt von der eigenthümlichen Behandlung her: der Künstler hat durchaus die Wirkung der Wiederscheine nicht gekannt, oder sie wenigstens nicht in seine Nachahmung aufgenommen. Die verschiedenen Farben der Gewänder stehen neben einander, ohne von ihren Umgebungen Einflüsse zu empfangen, oder sie ihnen zurückzugeben. Sie behaupten sich überall in ihrer Reinheit: die Schatten sind nicht durch Trübung, durch Versetzung mit Schwarz oder Braun hervorgebracht, sondern blos durch Verdickung desselben Pigments; die stärksten Lichter sind mit Weiſs aufgehöht, aber um alle Härte zu vermeiden, ist dieses Weiſs mit äuſserst feinen Pinselstrichen wie schraffirt aufgetragen. Man muſs den Künstler bewundern, welcher dennoch seinen Gestalten so viel Rundung zu geben wuſste; allein die frühe Gewöhnung des Miniaturmahlers, im alten Sinne des Wortes, ist darin nicht zu verkennen.

Die Anordnung ist sehr verständig: sie vereinigt jene Symmetrie, welche den Eindruck einer feyerlichen Handlung gewährt, mit lebendiger Fülle und Mannichfaltigkeit; der Künstler hat dabey gründliche Kenntniſs der Linien-Perspective bewiesen. Das Gerüste des Ganzen ist architektonisch. Es stellt eine die ganze Breite des Gemähldes einnehmende und zu beyden Seiten ins unbestimmte hin zu verlängernde Stiege von neun Stufen vor: diese Stiege führt zu dem in der Mitte befindlichen Throne hinauf, welcher oben eine sechseckige Fläche bildet. Die drey zurücktretenden Seiten des Thrones sind von reich bekleideten Wänden umgeben, die drey vorspringenden Seiten von einem Thronhimmel mit gothischen Spitzbogen überwölbt. Zu diesem Thron führt ein gleichfalls dreyseitiger Vorsprung der Treppe, dessen vordere Seite den groſsen Seitenflügeln parallel dem Beschauer gerade gegenüber liegt, während die Nebenseiten rechts und links schräg ablaufen. Der winklichte Ausschnitt des Gemähldes am

oberen Rande stimmt hiemit überein: man darf diese Linie nur in Gedanken vorwärts neigen, so hat man die Form des ganzen Baues.

Der Mahler hat den Gesichtspunkt gegen die Gewohnheit seiner Zeit niedrig angenommen, denn der Horizont des Bildes läuft an dem unteren Rande der vorspringenden Treppe hin. Die architektonische Voraussetzung gab ihm das Mittel an die Hand, seine Gestalten im regsten Gedränge dennoch stufenweise über einander erhöht gehörig erscheinen zu lassen. Die Engel stehen oben zu beyden Seiten des Thrones, auf den Stufen hinabwärts sind Erzväter, Apostel und Heilige geordnet; den Vordergrund, ein Estrich vor der Treppe, nehmen knieende Heilige ein. Nur die vorspringenden Stiegen, aus geädertem Marmor von verschiednen Farben, sind leer von theilnehmenden Zuschauern gelassen: hier ist blofs die Jungfrau zu dem Sitze ihres Sohnes seitwärts hinangestiegen. Auf solche Art ist die Haupthandlung gehörig abgesondert und eingefafst; nichts stört hier den hinanstrebenden Blick des Betrachters, und der Künstler hat zugleich sorgfältig Rechenschaft davon abgelegt, wie die umher versammelten gemahlten Zeugen ungehindert der Krönungsfeyer zuschauen können, welche den Gegenstand des allgemeinen Entzückens ausmacht.

Wenn wir uns nun zu den einzelnen Gestalten wenden, so müssen wir zuvörderst die Erfindsamkeit des Künstlers bewundern, der bey einem Gegenstande, wobey eigentlich keine Entgegensetzung der Character Statt findet, und ein verwandter Ausdruck der liebenvollen Freude und stillen Seligkeit auf allen Gesichtern erfordert wird, eine so grofse Mannichfaltigkeit innerhalb der Gränzen des Würdigen und Schönen zu erschaffen wufste. Man wird nicht sagen können, dafs irgend ein Kopf den andern wiederhohle. Und diese Mannichfaltigkeit erstreckt sich nicht blofs auf die Züge und den seelenvollen Blick, sondern auch auf den Wuchs und die Anordnung der Haare, und den Bartwurf, welcher meistens von ungemeiner Schönheit ist; endlich auf die Gebehrden und Stellungen. Durch die Anordnung des Ganzen hatte der Mahler sich den Vortheil gesichert, Gestalten in allen Richtungen, ganz von vorn, seitwärts gewandt, und vom Rücken her zeichnen zu können, während sie doch alle auf die Haupthandlung im Mittelpunkte gewandt sind.

Die Augen sind immer beseelt und von grofser Klarheit, aber nicht immer ganz richtig gezeichnet: der Augenstern erscheint an Profilköpfen mit einer breiteren Rundung, als er billig haben sollte. Hüten wir uns jedoch, dieses sofort der Unkunde des Mahlers beyzumessen. Wir könnten vortreffliche geschnittene Steine aus der Zeit der ersten Römischen Kaiser anführen, woran sich derselbe Fehler, oder wenn man lieber will, dieselbe Licenz in Abbildung des Auges bemerken läfst. Es ist als ob Johann von Fiesole sich nicht gern entschlossen hätte, den Augenstern in einer Ver-

kürzung zu mahlen, wodurch er seine Durchsichtigkeit und Lichtempfänglichkeit großentheils einbüßt.

Der Ton der Fleischfarbe hat viel Wahrheit, und wenn man auf die Wirkung des Verbleichens Rücksicht nimmt, so muß sie ursprünglich auch von großer Wärme gewesen seyn. Die jugendlichen und weiblichen Hände sind von sehr zierlichen Formen; die Hände sind durchgehends in ungezwungenen und zum Theil sprechenden Bewegungen vorgestellt. Nur die Linke der heiligen Magdalena, welche das Salbengefäß hält, ist nicht zum glücklichsten gerathen. Auf den ersten Blick glaubt man, das Gefäß müsse herunter fallen, bis man sich erinnert, daß der Gesichtspunkt beträchtlich tiefer liegt.

Die Zeichnung des Nackten ist nicht die Stärke unsers Meisters. Der Leib des Heilandes auf dem kleinen Bilde der Auferstehung ist mager und hölzern; etwas freyer und lebendiger, wiewohl schmächtig, sehen wir dieselbe Gestalt auf dem Bilde der Geißelung am Gewande des heiligen Nicolaus. Die damals üblichen Gegenstände der Mahlerey machten dem Künstler nur in wenigen Fällen die Aufgabe unbekleidete Körper darzustellen; die Sitten und Kleidertrachten wären der Beobachtung der Natur in diesem Stücke nicht günstig; einen Geistlichen entfernten vollends seine Begriffe von Zucht und Sittsamkeit hievon; und eigne Veranstaltungen für die Kunst, um jenem Mangel abzuhelfen, gab es noch nicht. Die Wissenschaft der Anatomie ist dem Johann von Fiesole völlig fremd geblieben; an den wenigen nackten Theilen, die er uns zeigt, dem Gesichte, dem Halse, den Händen, hat er treulich beobachtet und nachgeahmt, was auf der Oberfläche erscheint: aber man kann nicht sagen, daß seine Zeichnung von den Werkzeugen der Bewegung, die unter der Haut versteckt liegen, und dem innern Bau der Theile eine bestimmte Rechenschaft ablege. Auf dem ganzen Hauptbilde findet sich kein unbekleideter Arm, ja was noch auffallender ist, weder ein bekleideter noch unbekleideter Fuß.

Dagegen besaß Johann von Fiesole eine große Meisterschaft in den Gewändern. Die Stoffe sind zwar nicht durch ihren eigenthümlichen Glanz und ihre Art das Licht einzusaugen und zurückzuwerfen, wohl aber durch ihren Fall und den Bruch der Falten, von dem ätherischen Schleyer der Jungfrau an, bis zu dem schweren damastenen Mantel des heiligen Nicolaus, gehörig unterschieden. Die königlichen, bischöflichen und geistlichen Ordens-Gewänder haben in der Fülle eine gewisse majestätische Einfachheit; die weibliche Bekleidung, und besonders die der Engel, aus leichteren Stoffen gewebt, ist anmuthig geordnet. Die langen Gewänder der Engel sind gegürtet, aber dergestalt daß ein Überschlag den Gürtel verbirgt: hiedurch wird die Einförmigkeit der gleichmäßig herabwallenden Falten vermieden, und die Schlankheit der Gestalten

hervorgehoben. Überhaupt ist in dem Faltenwurf nirgends etwas steifes oder ängstlich zurecht gelegtes: alles ist durch die gegenwärtige oder vorhergehende Bewegung bestimmt. Auch finden sich keine von jenen störenden Querfalten, welche den Gang der Glieder unterbrechen.

Beschauer, welche an die Darstellungen der neueren Mahlerey gewöhnt sind, werden vielleicht dem Mahler einen Vorwurf daraus machen, daſs er eine Handlung, welche im Mittelpunkte des Empyreums gedacht werden muſs, auf so irdische Weise abgebildet: eine steinerne Schaubühne; keine schwebenden oder fliegenden Gestalten; alle ganz körperlich, sitzend, stehend oder knieend, den Gesetzen der Schwere unterworfen; bloſs die Beleuchtung eines gewöhnlichen Tages; nirgends ein Ausblick in die Glorien des Himmels. Ein Dichter, wie Dante, kann freylich seine Hörer zu immer leuchtenderen Sphären hinauf entrücken; die verklärten Gestalten durch umhüllende Ausstrahlungen hindurchzeichnen, und zuletzt alles in einen Ocean von Licht verflieſsen lassen: denn das innre geistige Auge kennt keine Blendung. Der Mahler hingegen, der für den sinnlichen Blick arbeitet, welchen Schwung auch seine Einbildungskraft nehme, wird schwerlich den irdischen Voraussetzungen entgehen können. Das Licht auf der Tafel kann nur durch den Gegensatz der Schatten fühlbar gemacht werden. Die Gestalt erscheint nur durch Farbe, und alle Farbe ist Trübung des Lichtes; sobald die Figuren nicht in schwebender Bewegung sind, sobald sie ruhen, erfordern sie eine Unterlage: dazu hat man in den ätherischen Regionen Wolken ersonnen. Aber auch die Wolken gehören der Atmosphäre des Erdkreises an; schon bis zu den Gipfeln der höchsten Berge erheben sie sich nicht, und der Himmel strahlt dort in tiefem ewig ungetrübtem Blau. Vielleicht ist es also besser, wenn der Mahler sich auf den Kampf mit ungleichen Waffen gar nicht einläſst, und nicht erzielen will, was ihm dennoch unerreichbar bleibt. Die alten Mahler zogen überhaupt nicht gern in das Gebiet ihrer Kunst, was nicht eine bestimmte Form hat. Sie wissen nichts von Luftperspective, und schildern die Gegenstände der Fernen nicht in verschwimmender Dämmerung, sondern nur verkleinert, sonst eben so deutlich und strenge umgränzt wie das nahe liegende. Sie mahlen keine Massen von grünem Laube, sondern einzelne Zweige und Blätter; geben dem mannichfaltigen Wuchse der Bäume gern eine gewisse Regelmäſsigkeit, und wählen am liebsten solche, welche sie schon in der Natur haben, wie die Palme und Cypresse.

In der Art nun, wie Johann von Fiesole eine so hohe und geheimniſsvolle Handlung gefaſst hat, offenbart sich jene kindliche Sinnesart, welche die himmlischen Dinge auf menschliche Weise begreift: eine Sinnesart, welche in der Herablassung, womit sich die heilige Schrift vertraulicher Gleichnisse bedient, ihre Rechtfertigung findet. Alles ist nach der Art einer Krönung unter Sterblichen gedacht. Eine hohe und dennoch

demüthige Fürstin, die Kaiserin des Himmels, wie unsere Dichter des Mittelalters sie nannten, wird nach langer Entfernung aus ihrer Heimath von ihrem geliebten und liebenden Sohne empfangen, und zu gleicher Würde mit ihm erhoben. Der Thron ist verziert wie der eines sterblichen Monarchen; nur die neun Stufen dürften eine Anspielung auf die Zahl der himmlischen Sphären seyn. Die bewährtesten und geehrtesten Diener des Reiches stehen umher als Zeugen, in ehrerbietiger Freude und Erwartung, oder auch sich unter einander über das frohe Ereignifs besprechend. Eine frohe Musik begleitet und verkündigt den feyerlichen Augenblick.

Die Jungfrau kniet auf der obersten Stufe vor dem Thron, vorwärts geneigt, die schönen Hände über der nur leise angedeuteten weiblichen Brust gefaltet, mit derselben innigen und liebevollen Ergebung, womit sie die erste Bothschaft des Engels empfing. Nichts geht über die Zartheit und Anmuth dieser hingehauchten Gestalt, über die Klarheit des unschuldigen Hauptes. Sie ist mit königlichem Schmuck angethan: ein luftiger Schleyer fällt bescheiden auf ihre Stirn, läfst aber die blonden Haarflechten durchscheinen, und verhüllt nicht die Form des Kopfes. Der rothe Leibrock kommt nur an den Ärmeln zum Vorschein; über diesem trägt sie ein weites blaues Gewand, das an den Seiten offen, die Arme frey läfst; dann den königlichen Mantel, der von den Schultern bis über die Füfse herabwallt, und violett oder purpurn gewesen, aber leider sehr verblichen ist.

Der Heiland hat sich zur Linken des Thrones gesetzt, um seiner Mutter den Platz zu seiner Rechten frey zu lassen. Er ist nach hergebrachter Weise mit einem rothen Leibrock und blauen Mantel bekleidet. An den Ärmeln kommt blaues Unterfutter zum Vorschein; unter dem aufgeschlagnen Mantel Grauwerk, welches zwar unvollkommen ausgedrückt, aber an der schichtenweise helleren und dunkleren Farbe erkennbar ist. Dergleichen bemerkt man auch unter dem Obergewande der Jungfrau. Es ist hiebey nicht an das irdische Bedürfnifs einer warmen Bekleidung zu denken, sondern Pelzwerk gehörte im Mittelalter, ohne Rücksicht auf die Jahrszeit, zum festlichen Schmuck: diefs beweisen viele Miniaturen in den Ritterbüchern, und wo sonst die damaligen Trachten dargestellt werden.

Die Gestalt des Heilandes ist nicht in gleichem Grade gelungen wie die der Maria; man möchte jener etwas mehr Kraft und Jugend wünschen: die Spuren des menschlichen Leidens scheinen in den Gesichtszügen noch nicht ganz verwischt zu seyn. In dem ganzen Wesen Jesu ist etwas väterliches, und es fällt schwer, ihn sich als Sohn zu denken. Er hält die Krone besonnen auf beyden Händen, um sie so sanft als möglich auf das geliebte Haupt herabzusenken.

Der Engel sind zu jeder Seite des Thrones zwölf, wenn man die mitzählt, welche

von den vorn stehenden fast ganz verdeckt werden. Sie sind alle als Knaben, schon dem Jünglingsalter nahe, mit lockigem Haar, langen wallenden Gewändern, und großen purpurnen Fittigen vorgestellt. Über der Scheitel haben sie ein rothes Flämmchen. Einen einzigen ausgenommen, der zur Rechten des Thrones anbetend steht, sind die übrigen, deren Handlungen sich wahrnehmen lassen, insgesammt damit beschäftigt, den festlichen Augenblick durch Musik zu feyern und zu verkündigen. Die, welche auf Blase-Instrumenten spielen, stehen weiter zurück: zwey lange Posaunen erheben sich zu beyden Seiten des Thrones in die azurne Luft; andre durchkreuzen sich in verschiedenen Richtungen, um anzudeuten, daſs der durchdringende Posaunenschall den Gegenstand des allgemeinen Jubels in alle Fernen und Richtungen des Himmels verbreiten soll. Es ist unverkennbar, daſs einige von diesen Engeln sowohl durch die dunklere Farbe und das krausere Haar, als durch die geschwollenen Lippen und die etwas eingedrückte Nase als Mohrenknaben bezeichnet sind. Dieser seltsame Gedanke scheint durch eine Sitte des irdischen Lebens veranlaſst, da man bey öffentlichen Aufzügen die lärmende Musik der Pauken und Trompeten, um sie desto auffallender zu machen, wohl durch Menschen aus fremden Welttheilen ausüben läſst. Die edelsten und schönsten Gesichtszüge hat der Mahler für diejenigen Engel aufgespart, welche auf allerley Saitenspiel eine sanftere Musik anstimmen. Vier von ihnen sehen unsre Leser auf besondern Blättern wiederhohlt: lauter Knabengestalten voll lieblicher Unbefangenheit und seliger Unschuld. Sie rühren die Saiten mit einer anmuthigen Nachläſsigkeit, als wäre Harmonie ihre eigne Natur; der letzte, welcher eine Art von Geige spielt, und etwas hineinwärts gewandt ist, scheint wie freudetrunken und verliebt in die Töne, welche er seinem Instrumente entlockt. Ihre ganz sichtbaren Gewänder sind von vorzüglich heiteren Farben: hellblau und hellroth, zu jeder Seite des Thrones in umgekehrter Ordnung.

Auſser den Blase-Instrumenten besteht das Concert aus einer kleinen Orgel, einem Tamburin, einer Handtrommel, zwey Cithern und zwey Geigen von verschiedener Form. Es ist zu verwundern, daſs der Mahler nicht ein Saiten-Instrument angebracht hat, welches Lateinisch *psalterium*, von unsern alten Dichtern *Rotten* genannt wird, und häufig in Abbildungen aus dem Mittelalter vorkommt. Vielleicht war es damals schon aus dem Gebrauch gekommen.

Der versammelten Heiligen sind zur Linken des Beschauers achtzehn, zur Rechten zwey und zwanzig: unter diesen letzteren sind aber zwey weibliche Gestalten so verdeckt, daſs nur der Mund und ein Theil der Wangen der einen zwischen der heiligen Catharina und Agnes, von der andern Hals und Kinn hinter der heiligen Agnes, zum Vorschein kommt. Sie lassen sich also nicht näher bestimmen, werden

nur mit Mühe bemerkt, und scheinen blofs zur Ausfüllung des leeren Raumes da zu seyn. Man sieht, der Mahler hat keine ängstliche Symmetrie in dem lebendigen Gedränge beobachtet.

Den Zug eröffnen gleichsam zu oberst auf den Stufen zwey Männer des alten Bundes: rechts vom Throne Moses, bejahrt und mit dem Ernst des Gesetzgebers, gegenüber David mit der Königskrone, und begeistert erhobenem Blick. Ohne Zweifel hat uns Johann von Fiesole durch die Wahl dieser beyden das Wesen des gesamten alten Bundes, das Gesetz und die Propheten, vergegenwärtigen wollen. Eben so stehen, zunächst bey jenen, die beyden vornehmsten Gründer der christlichen Kirche, die Apostel Petrus und Paulus, einander gegenüber. Auch die übrigen Lehrer des neuen Bundes sind mit Sinn geordnet, jeder hat sein eigenthümliches Gepräge; da jedoch die Gestalten einander zum Theil verdecken, und die hergebrachten Attribute nicht immer beygefügt werden konnten, so hat der Mahler die Inschriften auf den Heiligenscheinen zu Hülfe genommen, um sie kenntlich zu machen. Zur Linken des Beschauers steht ganz oben, vor dem Moses, Johannes der Täufer, zunächst an ihm Petrus mit seinen Schlüsseln, hinter diesem Andreas mit dem schrägen Kreuz; eine Stufe weiter unten Bartholomäus, ebenfalls mit dem Werkzeuge seines Marterthums in der Hand, vor ihm der jüngere Jacobus, und voran der Evangelist Johannes, mit wallendem weissen Haar und Bart, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch und eine Feder, in ehrwürdigem Greisenalter, als in welchem er sein Evangelium und das Buch der Enthüllung abgefafst. Unter diesem stehen Sanct-Marcus mit einem Buch und vor ihm Simon der Prediger. Dann folgen Kirchenlehrer und Heilige der späteren Jahrhunderte.

Auf der andern Seite steht hinter David der Apostel Matthias, Thaddäus hinter dem heiligen Paulus; eine Stufe niedriger voran der ältere Jacobus, als Wanderer mit seinem Pilgerstabe; hinter ihm Philippus und der Evangelist Matthäus, und damit endigt hier die Reihe der Apostel.

Wir gehen zur untern Hälfte des Bildes auf der linken Seite des Beschauers über. Der Mahler hat natürlich den Stifter seines Ordens besonders hervorgehoben. Der heilige Dominicus steht voran, in seinem Ordensgewande, das aber hier in der Verklärung mit goldenen Sternen besäet ist; ein Stern schwebt über seiner Scheitel; in der Linken hält er einen Lilienzweig, in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, worin man auf Lateinisch sein geistliches Vermächtnifs, nämlich die letzte Ermahnung des Sterbenden an seine Schüler, und eine Anrufung dieser an ihren Schutzheiligen lieset[*]. Der Ausdruck seines Gesichtes ist eine feurige entzückte Andacht. Dieselben Züge

[*] Mit Wegnahme der Unregelmäfsigkeiten, welche theils aus der damals üblichen Schreibung, theils aus der Italiänischen

kommen auf allen den kleinen Bildern genau so wieder, und wir dürfen versichert seyn, das wahrhafte Bildnifs des heiligen Dominicus, oder wenigstens das zur Zeit des Johann von Fiesole für ächt geltende vor uns zu sehen. Hinter ihm steht der heilige Augustinus, durch seine Tracht als Bischof, durch die Feder als Kirchenlehrer kenntlich gemacht. Auf dem vorderen Raume knieend folgen auf einander vom Rande gegen die Mitte zu: der heilige Benedictus, Carolus Magnus, Thomas von Aquino, Sanct-Antonius, Sanct-Franciscus, Sanct-Nicolaus, und eine siebente Gestalt, die man nur vom Rücken her sieht, und die wir aus Mangel an Attributen nicht zu benennen wissen: die Feder scheint einen Kirchenlehrer zu bezeichnen. Die geistlichen Ordens-Stifter sind in der Tracht ihrer Regel, jedoch mit goldenen Zierrathen abgebildet. Nach der Italiänischen Überlieferung sollen die Köpfe des heiligen Antonius, des Franciscus von Assisi und des Thomas von Aquino ebenfalls von wahrhaften Bildnissen entnommen seyn. Wir haben keinen Grund diefs zu bezweifeln, da Vasari bezeugt, Johann von Fiesole habe auf mehreren seiner Werke die Bildnisse wirklicher sowohl lebender als verstorbener Menschen angebracht; und es erhöhet den historischen Werth des Gemähldes.

Die Stickereyen auf dem Obergewande Carls des Grofsen erscheinen auf unserm Kupferstiche als Bienen, im Original sind sie aber ein freyer blumenartiger Zierrath. Wir bemerken diefs nur, damit man nicht etwa dem Mahler eine Gelehrsamkeit zuschreibe, die er nicht besafs, oder sich wohl gar auf ihn als einen Zeugen berufe, da man in neueren Zeiten behauptet hat, goldene Bienen seyen das Merkzeichen der ältesten Fränkischen Könige gewesen, woraus mit der Zeit die Lilien entstanden. Die Krone ist mit Lilien verziert. Die drey am Kragen des kaiserlichen Mantels herabhängenden Kronen sollen ohne Zweifel die Kaiserliche, die Fränkische und die Italiänische bedeuten.

Der heilige Thomas von Aquino hält ein aufgeschlagenes Buch, worin auf dem einen Blatte der Ambrosianische Lobgesang, auf dem andern Verse aus einem Psalme stehen.

Aussprache einzelner Buchstaben entsprungen sind, lauten die Worte folgendermafsen:

*Hæc sunt, quæ vobis tantum, filii carissimi, hereditario jure possidenda relinquo: Caritatem habete, humilitatem servate, paupertatem voluntariam possidete.*

* * *

*O spem miram, quam dedisti*
*Mortis hora te flentibus,*
*Dum post mortem promisisti*
*Te profuturum fratribus.*
*Imple, pater, quæ dixisti,*
*Nos tuis juvans precibus:*
*Quantum signis claruisti*
*In ægrorum corporibus,*

*Nobis gratia facias Christi,*
*Ægris medere moribus.*
*Imple, pater, quæ dixisti,*
*Nos tuis juvans precibus,*
*Quantum signis claruisti*
*In ægrorum corporibus.*

Auf der Brust trägt er ein Kreuz in einer Strahlensonne; das Buch strahlt ebenfalls Licht nach allen Seiten aus.

Der heilige Nicolaus ist mit der Pracht vorgestellt, die einem morgenländischen Bischofe, und einem Heiligen gebührt, von welchem Wunder der Freygebigkeit erzählt werden. Die schweren Stoffe seiner faltigen Gewänder sind grün, vielleicht als die Farbe der Hoffnung; auch die großen Blumen-Schnörkel, womit sie ganz durchwirkt sind, nur in verschiedenen Abschattungen derselben Farbe. Die goldnen Kugeln am Boden neben ihm sind eine Anspielung auf die drey Beutel Goldes, die er einem armen Edelmann zuwarf, um dessen drey Töchter auszustatten, welche dieser eben der Verführung Preis zu geben im Begriffe war. Besondere Bewunderung verdienen die kleinen Bilder, die auf dem Mittelstreif des bischöflichen Mantels gestickt sind, und die Passion des Heilandes vorstellen. Der Mahler hat seine Gedankenfülle in geistreichen Entwürfen bis zur Verschwendung bewährt: jede dieser Gruppen in ihrem engen Raume enthält den Keim eines vortrefflich geordneten Gemähldes. Auf dem untersten Bilde, wo die Figuren in den Falten halb verlohren gehen, sind dennoch die in Schlaf versunkenen Jünger, und der am Ölberg betende Heiland mit natürlichen Gebehrden geschildert. Hierauf folgen der Judaskuſs, die Verspottung unter der Dornenkrone, die Geiſselung, die Kreuztragung, und oben die Auferstehung. Die Henkersknechte in dem Bilde der Geisselung sind meisterlich charakterisirt. Die pöbelhafte Gebehrde des einen, der ein Knie gegen die Hüfte des Heilandes stemmt, um die Bande schärfer anzuziehen, dürfte einem neueren Mahler vielleicht zu gewagt scheinen; aber sie ist eben so keck gedacht, als frey und lebendig ausgeführt.

Rechts auf den unteren Stufen stehen drey Märtyrer mit Palmenzweigen in den Händen: zu oberst Sanct Petrus Dominicanus, ein Schüler des heiligen Dominicus, mit noch blutrünstigem Haupte; vor ihm der heilige Laurentius mit seinem Rost, dann der heilige Stephanus; hinter ihnen Sanct Georg, ganz gepanzert, und die Linke im Eisenhandschuh auf seinen Schild gestützt: bieder und ehrenfest wie ein christlicher und ritterlicher Krieger, sonst eben nicht mit dem Äuſsern heldenmäſsiger Kraft ausgestattet.

Auf dem vorderen Raume knieend sind an dieser Seite die weiblichen Heiligen sittsam versammelt, wie auch in irdischen Tempeln die frommen Frauen einen abgesonderten Raum einnehmen. Auſser den zwey fast ganz verdeckten Gestalten, deren wir oben erwähnten, wissen wir drey von ihnen nicht zu benennen: am Rande eine gekrönte Jungfrau mit einem Pfeil, dann noch zwey schöne jugendliche Köpfe hinter den andern: die bekannten sind Agnes, Catharina, Clara, Cäcilia und Mag-

dalena. Die heilige Agnes hegt ihr Lamm zärtlich in den über einander gelegten Händen; ihr offner Mantel ist durch den Gürtel gezogen, und bildet schöne Falten; sie ist bescheiden horchend zur heiligen Catharina hinübergewandt. Diese, auf ihr Rad gestützt, scheint über die frohe Begebenheit begeistert gesprochen zu haben: ihr Blick ist voll schmelzenden Entzückens, die Augensterne halb von dem oberen Augenliede verdeckt. Die heilige Clara, in der ihr eigenthümlichen Nonnentracht, hält die Hände mit freudigem Erstaunen erhoben: der zurückgeschlagene Sternenschleyer fällt auf ihre Schultern herab, ein weifses Tuch umgiebt ihren Hals bis an das Kinn, und versteckt ihre Haare. Die heilige Cäcilia ist mit einem wunderschönen Rosenkranze geschmückt, vermuthlich in Anspielung darauf, dafs sie gerade an ihrem Hochzeittage jene himmlische Harmonie vernahm, welche sie zur Entsagung auf irdisches Glück begeisterte. Die heilige Magdalena, ganz vom Rücken her abgebildet, ist durch die aufgelösten blonden Haare und das Salbengefäfs kenntlich; doch ist ihre Stellung nicht zufällig oder unbedeutend: sie scheint, unbekümmert um alles übrige, mit inbrünstiger Andacht dem Throne des Heilandes zugewandt zu seyn.

Ob die Wahl der vorgestellten Heiligen ganz von dem Künstler abgehangen, oder ob ihm dabey die besondere Andacht seiner Klosterbrüder manches vorgeschrieben, läfst sich nicht mit Gewifsheit ausmachen; doch ist das letzte wahrscheinlich. So lange die Kunst für den Gottesdienst arbeitete, war diefs ja meistens der Fall, auch bey den Werken der gröfsten Meister. Mengs hat über diese Art von Gegenständen, wo Heilige des alten und neuen Bundes, der Kirchengeschichte und der Legende, um die Jungfrau anbetend versammelt sind, das treffende gesagt, und den ungeschickten Einwurf zurückgewiesen, dafs diese Heiligen ja in verschiednen Jahrhunderten, und lange vor oder nach der Jungfrau Maria gelebt. Der Schauplatz ist nicht auf Erden: im Himmel giebt es keine Zeitrechnung. Die Handlungen der Gottheit sind ewig, und gar wohl konnten also die seligen Geister der Frommen aus den verschiedensten Zeitaltern in einer himmlischen Vision als Zeugen einer Begebenheit erscheinen, welche sich unmittelbar an die Himmelfahrt Mariä anschliefst.

Bey den kleinen Bildern im unteren Rahmen fällt freylich die Störung der häufigen Vergoldungen weg, sie erscheinen aber dennoch in einer gewissen Entfernung fleckig, weil der Mahler die örtlichen Farben überall auf das treueste nachgeahmt, ihre Gegensätze aber nicht durch die Wiederscheine und das Helldunkel in Übereinstimmung zu bringen gewufst hat. Dazu kommen die vielen schwarzen und weissen Ordenskleider des Dominicus und seiner Schüler, deren Harmonie mit dem übrigen auch für den geschicktesten Coloristen eine schwierige Aufgabe seyn dürfte. Je mehr man aber diese Bilder aus der Nähe betrachtet, desto mehr mufs man sie bewundern.

Die mannichfaltigen Hintergründe haben nicht blofs das Verdienst einer richtigen Linear-Perspective, sondern es ist darin eine Wirkung des Zurücktretens und der Vertiefung; die Anordnung ist vortrefflich; die Handlung ist jedesmal auf das klarste und sinnigste gefafst; die Gebehrden der Theilnehmer sind eben so lebendig als natürlich, und der Ausdruck der Gesichter hat das eigenthümlichste Gepräge nach den Altern, Ständen und Gemüthslagen der Handelnden.

Das erste Bild zu unsrer Linken hat Bezug auf die Stiftung des Prediger-Ordens [1]. Als Dominicus im Jahr 1215 dem Pabst Innocentius dem Dritten den Plan zu seinem neuen Orden vorlegte, fand er ihn einigermaafsen schwierig. In der folgenden Nacht aber schien dem Pabst in einem Traum die Kirche des Laterans Einsturz zu drohen: er sahe diefs mit Bekümmernifs und Schrecken, als Dominicus herbeyeilte und den wankenden Bau stützte. Innocentius der Dritte, getroffen von der sinnbildlichen Bedeutung seines Traumes, bezeugte sich nun sehr willig, die Unternehmung des frommen Eiferers, als der Kirche heilsam, auf alle Weise zu begünstigen. Da dieses wundervolle Gesicht die grofse Bestimmung des Heiligen prophetisch verkündigte, so wird die Reihe der Geschichten schicklich damit eröffnet.

Der Pabst liegt schlafend in der Engelsburg. Der Einfalt des Zeitalters wird man es verzeihen, dafs er auch im Bette mit den Zeichen seiner Würde, der dreyfachen Krone, einem gestickten Mantel und zahlreichen Ringen an den Fingern angethan ist. Übrigens ist die Lage des ruhig schlafenden natürlich und voll Anmuth: die Linke stützt das jugendliche Haupt, die rechte ist gegen das Bett gedrückt; in dem ganzen Wesen des Pabstes ist eine gewisse majestätische Unschuld.

Dominicus, voller Bekümmernifs, aber zugleich voller Entschlossenheit, stürzt sich dem vorwärts gesenkten Vordergiebel des Laterans entgegen, um die wankenden Pfeiler zu stützen. Die Mauer hat einen Rifs wie vom Erdbeben; auch der Thurm der Engelsburg, vermuthlich treu nach dem damaligen Zustande des Gebäudes abgebildet, ist geflissentlich schief geneigt.

Das zweyte Bild zeigt uns das Innre der alten Sanct-Peters-Kirche nach Byzantinischer Bauart, mit schlanken einander nahe stehenden Säulen, welche runde Schwibbogen tragen. Als der Heilige nach erlangter Bestätigung seines Prediger-Ordens in der Sanct-Peters-Kirche betete, erschienen ihm die Apostel Paulus und Petrus, und reichten ihm, jener ein Buch, dieser einen Stab, als Sinnbilder des Predigerthumes und der Wanderungen in fremde Länder. Sanct Dominicus, knieend, erhebt den Blick und die Hände voll Innbrunst, um die Gaben zu empfangen, welche

[1] Man vergleiche über diese und die folgenden Geschichten ins besondre *Vita Sancti Dominici Confessoris, scripta per Theodoricum de Appoldia. Acta Sanctorum. Mensis Augusti*, T. 1, p. 562 sqq.

die vortrefflich schwebenden Apostel ihm mit der einen Hand herabreichen, während die andre segnend erhoben ist. Sie scheinen zu sagen, wie die Legende berichtet: « Geh' und predige! Gott hat dich zu diesem Berufe erkohren ». Der den Dominicus begleitende Mönch, ebenfalls knieend, ist abwärts gewandt, so daſs er die Erscheinung nicht gewahr wird, und ruhig fortbetet.

Das dritte Bild schildert ein Wunder, welches Dominicus in Rom verrichtet haben soll. Die Namen der Personen, die es betraf, der Schauplatz des Vorganges, endlich Zeit und Stunde, werden bestimmt angegeben [1]. Ein junger edler Römer, Namens Napoleon, Neffe des Cardinals Stefano di Fossa Nova, hatte einen heftigen Sturz vom Pferde gethan, und war für todt weggetragen worden. Der heilige Dominicus befand sich im Capitel eines von ihm neu eingerichteten Nonnen-Klosters, mit dem Cardinal, der bey der plötzlich erhaltenen Nachricht ihm ohnmächtig in die Arme fiel. Auf die Ermahnung seines Ordensbruders Tancred verwandte sich der Heilige im Gebet für die Rettung des jungen Mannes. Er feyerte die Messe, und bey Erhebung der Hostie sah man ihn in einer Entzückung, welche die Erhörung seines Gebets anzukündigen schien. Hierauf trat er zu dem Ritter, der mit zerschlagenen Gliedern da lag, und hieſs ihn im Namen Jesu Christi aufstehen, welches zum Erstaunen aller Anwesenden geschah.

Das Bild stellt, nach hergebrachter Freyheit, zwey verschiedene Augenblicke vor. An der linken Ecke sieht man das Vordertheil des empörten Pferdes, welches stampfend mit einem Huf den Kopf des abgeworfenenen Reiters zerschmettert. Der übrige Schauplatz ist ein Kreuzgang des Klosters. Der junge Mann, noch in der Tracht, worin er geritten, einer Art von Goller, woran man blutige Flecken bemerkt, freudig zum Leben erwachend, streckt die Hände seinem Retter entgegen. Die segnende Gebehrde des Wunderthäters ist voll unaussprechlicher Würde, und zugleich voller Milde und Demuth: er scheint sich selbst nur als das Werkzeug einer höheren Kraft zu erkennen. Neben ihm steht der bejahrte Cardinal: aber unter allen Zuschauern, deren Gemüthsbewegungen so sprechend ausgedrückt sind, zieht ein zartes Mägdlein, die Schwester oder Geliebte des Todtgeglaubten, unsern Blick auf sich. So könnte die Dankbarkeit persönlich abgebildet werden. Noch müssen wir den Mann bemerken, welcher neben dem Ritter steht: seine Tracht, die Mütze und der vorn geschlossene Mantel, machen ihn als den Arzt kenntlich. Seine Aufmerksamkeit ist, ohne Beymischung andrer Gemüthsbewegungen, einzig auf das Wiedererwachen des Genesenen gerichtet: er erstaunt, möchten wir sagen, mit Kenntniſs der Sache, und in so höherem Grade, weil er die Wunden zuvor untersucht und tödlich befunden hatte.

[1] *La Vie de Saint Dominique, etc. Par le R. P. Touron*, p. 223, 224.

Die Frau neben ihm hingegen scheint von der Gewalt andächtiger Eindrücke, welche sie erfährt, ganz überwältigt zu seyn: ihr Blick erhebt sich, über den Ritter hin, nur schüchtern gegen den Heiligen. Man könnte sie für die Mutter des jungen Mannes halten, aber die Zeugen dieser Geschichte erwähnen keines näheren Verwandten als des Oheims; sie versichern dagegen ausdrücklich, dafs die Äbtissin des Klosters gegenwärtig gewesen; und dafür lassen uns der Schleyer und das weite Gewand diese fromme Frau erkennen.

Auf dem vierten Bilde schaut der auferstandene Heiland, zwischen Sinnbildern seiner Passion im Sarge aufgerichtet, mitleidig auf seine Mutter und den geliebten Jünger herab, welche noch traurend an seinem Grabe sitzen. Der Körper des Heilandes ist nach einem weit gröfseren Maafsstabe abgebildet als die beyden menschlichen Gestalten.

Das fünfte Bild ist wieder in zwey Hälften getheilt. Zur Linken sieht man einen Platz vor einer Kirche. Der heilige Dominicus, von einem seiner Schüler begleitet, übergiebt einem Abgeordneten der Albigenser ein Buch, worin er mit Nachdruck ein Bekenntnifs der christlichen Wahrheiten abgelegt, und die Lehre ihrer Secte widerlegt hatte. Zur Rechten sieht man das Innre eines Hauses: verschiedene Albigenser sind um ein Feuer versammelt, und haben das Buch hineingeworfen. Nach der Legende soll es, während eine Schrift, welche die ketzerischen Lehren enthielt, augenblicklich von demselben Feuer verzehrt ward, dreymal wieder aus den Flammen emporgesprungen, und zuletzt unversehrt geblieben seyn. Die Häupter hätten es möglichst geheim gehalten, aber ein redlicher Zeuge habe das Wunder eingestanden. Auf dem Bilde ist das Buch durch die ihm inwohnende Kraft über dem Feuer schwebend vorgestellt. Derselbe Mann, der es aus den Händen des heiligen Dominicus empfangen, steht betroffen da; neben ihm betet ein schon Bekehrter; einige der andern scheinen zu berathen, wie dem Nachtheil, den diefs Wunderzeichen ihrer Sache bringen könnte, vorzubeugen sey. Die Albigenser sind in fremden Trachten, mit seltsamen Mützen, welche zum Theil einem Turban gleichen, vorgestellt, als hätten sie mit dem Glauben ihrer Väter zugleich die Sitten ihrer Landesgenossen und der übrigen Christenheit abgeschworen.

Das sechste Bild schildert die freywillige Armuth, worin der heilige Dominicus lebte, und sein Vertrauen auf die Vorsehung. In dem zahlreich besetzten Kloster in Rom, bezeugt die Geschichte, setzte er sich häufig mit seinen Ordensbrüdern zu Tisch, und sprach den Segen, ohne dafs die nöthige Nahrung vorhanden war. Zuweilen schien sich der geringe Vorrath zu vervielfältigen, oder das Fehlende wurde unerwartet, oft auf eine wunderbare und unbegreifliche Art, herbeygeschafft. Hier theilen zwey Engel Brodte unter die armen Mönche aus. Die dienstbaren himm-

lischen Knaben verrichten ihr Amt mit eigner Anmuth, gleichsam wie verstohlen, als solle niemand wahrnehmen, von welcher Hand die Wohlthat kam. Der Mahler hat uns dadurch anschaulich gemacht, dafs die Engel den sterblichen Augen unsichtbar sind. Sehr drollig ist die behagliche Verwunderung des Layenbruders von gemeinen Zügen, welcher eine nach Italiänischer Art mit Stroh umwundene Weinflasche hereinbringt. Denn nach der Legende war auch der Wein auf das Wort des Heiligen aus einem Wasserbrunnen geschöpft worden.

Auf dem siebenten Bilde sehen wir den heiligen Dominicus sterbend in seiner Zelle. Mit dem Ausdruck liebevoller Ergebung im Gesichte, wiewohl von tödlicher Mattigkeit überwältigt, hat er sich im Bett aufgerichtet, um seine Schüler zu segnen, und ihnen die letzte Ermahnung zu ertheilen. Sie stehen umher in verwirrten Gemüthsbewegungen. Seine Worte sind der Tafel eingeschrieben, und dieselben, welche das aufgeschlagene Buch auf dem grofsen Bilde enthält. Oben ist eine Aussicht ins freye, und hier erblickt man die Erfüllung einer Vision, welche ein abwesender Ordensbruder, der Prior des Dominikaner-Klosters in Brixen, an eben dem Tage und in eben der Stunde sah, wo sein geistlicher Lehrer verschied. Er sah nämlich zwey Leitern vom Himmel hernieder gelassen, deren obere Enden der Heiland und die Jungfrau Maria hielten: Engel schwebten auf diesen Leitern auf und nieder; unten stand ein Thron oder Stuhl dazwischen, auf welchem die verklärte Gestalt des Heiligen safs, und so wie die Leitern wieder gen Himmel entrückt wurden, schwebte auch der Thron mit ihnen empor. Der Mahler hat, den Umstand mit dem Throne ausgenommen, die Überlieferung genau befolgt, welche wir beym Theodorich von Appolda finden. Seine Engel, wie ätherische Wesen nur leicht angedeutet, schweben unvergleichlich.

Gemählde sind wie Gedichte zu betrachten; man mufs sich in die Sinnesart ihrer Urheber versetzen. Wir haben daher die sechs Vorstellungen aus dem Leben des Dominicus aus derselben Quelle zu erklären gesucht, woraus der Mahler selbst sie geschöpft hatte, nämlich aus der Legende. Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, dafs es hiebey auf keine Weise die Absicht seyn konnte, den Spanier Dominicus Guzman gegen die Anklagen neuerer Geschichtschreiber wegen der von ihm selbst ausgeübten oder veranlafsten Verfolgungen zu vertheidigen. Johann von Fiesole arbeitete zunächst für seine Zeitgenossen, deren Glauben er theilte; und wie ungemein grofs die Verehrung jenes Ordenstifters im ganzen Mittelalter war, dafür geben uns unter andern die begeisterten Lobsprüche des Dante einen Maafstab. Er sagt vom heiligen Franciscus und vom heiligen Dominicus:

*L' un fu tutto Serafico in ardore;*
*L' altro, per sapienza, in terra fue*
*Di Cherubica luce uno splendore.*

Das Werk, welches wir so eben durchgegangen sind, setzt uns, auch ohne die Zusammenstellung mit andern Gemählden desselben Meisters, völlig in Stand, ein allgemeines Urtheil über ihn zu fällen. Johann von Fiesole hat im ganzen die Tugenden und Mängel seiner Zeitgenossen mit ihnen gemein. Im Verständnifs der mahlerischen Wirkung und in manchen wissenschaftlichen Theilen ist er vielleicht aus Anhänglichkeit an die ihm ehrwürdige alte Weise einigermaafsen zurückgeblieben. Seine eigenthümlichen Vorzüge sind Süfsigkeit, Zartheit und Anmuth. Seine Einbildungskraft nimmt nicht eben einen kühnen Schwung in das Gebiet des Aufserordentlichen und Wunderbaren, wie zum Beyspiel die des Orgagna; aber nirgends auch wird man Dürftigkeit oder Ohnmacht der Erfindung gewahr. Seine Kunst ist eine ergiebige Quellader, die gleichmäfsig, ohne Ungestüm und ohne Zwang, einem liebevollen, durch Andacht und Beschaulichkeit geläuterten Gemüthe entfliefst.

Wegen der Anmuth hat Lanzi Johann von Fiesole den Guido der älteren Mahlerey genannt. Diefs ist unstreitig als ein grofser Lobspruch gemeynt, und die Bewunderer der gefälligen und oberflächlichen Manier des Guido werden vielleicht ihren Liebling dadurch gekränkt finden. Wer aber in der Kunst überall auf das ursprüngliche und tiefgefühlte geht, dürfte diese Vergleichung weder als treffend noch als befriedigend anerkennen.

Wiewohl Gelindigkeit und Anmuth den Johann von Fiesole besonders auszeichnen, so sind doch diese Eigenschaften keinesweges dem Geiste der Florentinischen Schule überhaupt fremd. Wir nehmen hier Anlafs, einen Ausspruch Winckelmanns zu berichtigen, welcher behauptet[1], den Toscanischen Künstlern sey von den Etruskern ein harter, gewaltsamer und übertriebener Styl angeerbt. Die Zusammenstellung ist schon an sich sehr willkührlich, denn die heutigen Toscaner haben mit dem vor beynahe zweytausend Jahren erloschenen Volk der Etrusker nichts gemein, als die Landschaft, welche sie bewohnen. Allein wir möchten fragen: auf wen unter den älteren Toscanischen Künstlern pafst denn dieses Urtheil? Auf den Ghiberti? auf den Masaccio? auf den Johann von Fiesole? auf den Benozzo Gozzoli? Gewifs auf keinen von diesen. Und unter den Meistern des grofsen Jahrhunderts: auf den Leonardo da Vinci? auf den Andrea del Sarto? auf den Fra Bartolomeo? Eben so wenig. Wer bleibt also übrig? Michel Angelo, und einzig auf diesen zielt auch das Urtheil Winckelmanns. Aber es ist ganz verkehrt, nach dem Michel Angelo die gesamte Toscanische Schule charakterisiren zu wollen. Dieser grofse Mann wich von allen seinen Vorgängern ab, er ging seine eigne Bahn, und glich nur sich selbst; auch hat er viele unglückliche Nachahmer, aber keinen ächten Nachfolger gehabt. Dafs es, wenn man Eine Figur des Michel

[1] *Geschichte der Kunst, Buch III, Cap.* 3, § 15.

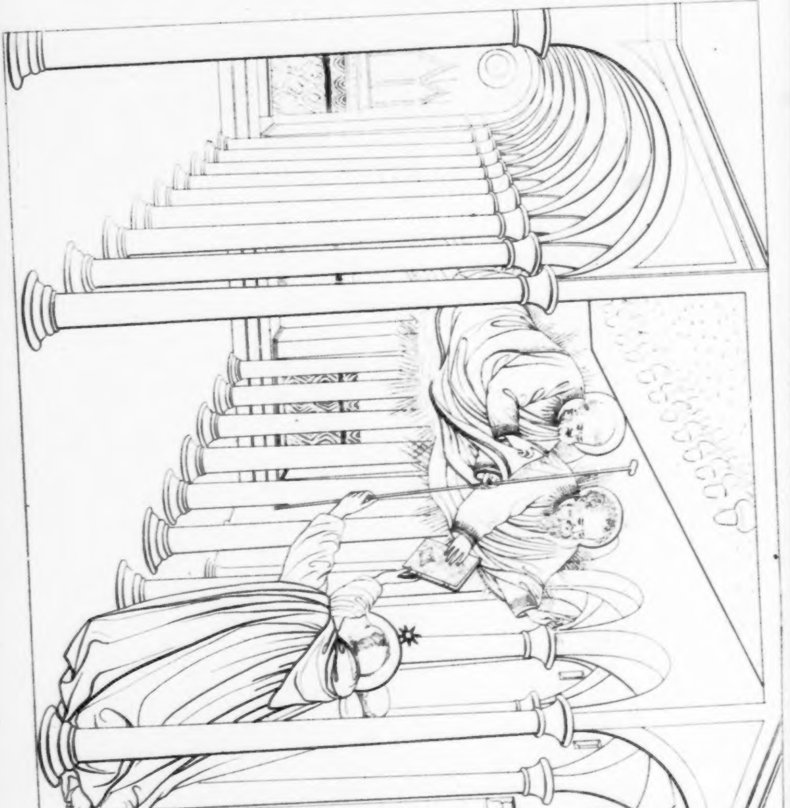
Angelo gesehen, so gut sey, als ob man sie alle gesehen hätte, dürfte doch dem vortrefflichen Winckelmann, welcher sich aber oft von Vorurtheilen beherrschen liefs, etwas schwer gefallen seyn, im Angesicht der sixtinischen Capelle zu rechtfertigen.

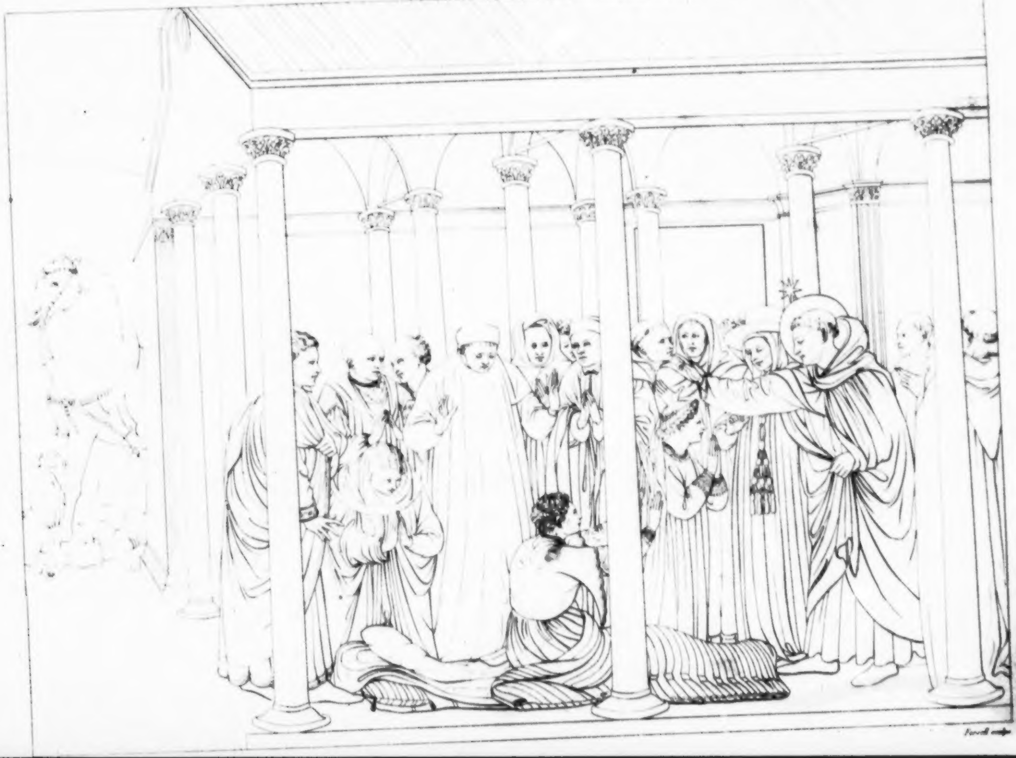
Obige Vergleichung hinkt also mehr als billig; aber alle unmittelbaren Vergleichungen zwischen der Kunst der Alten und der Neueren werden mehr oder weniger diesen Fehler haben. Denn beyde sind in ihrem innersten Wesen nicht nur verschieden, sondern entgegengesetzt, und können daher nicht mit einem gemeinschaftlichen Maafsstabe gemessen werden. Die Kunst der Griechen ging vom Körper aus, die der Neueren von der Seele. In den Darstellungen der Griechen war der menschliche Körper schon mit aller Vollkommenheit seines Baues ausgestattet, alle körperlichen Bewegungen und Kraftäufserungen wurden auf das nachdrücklichste nachgeahmt, ehe die Seele sich im Gesicht verkündigte. Ja auch diejenige Würde und Schönheit der Köpfe, welche unabhängig vom Ausdrucke auf den Verhältnissen der Theile beruht, wurde von den Griechen vergleichungsweise sehr spät entdeckt. Bey den alten christlichen Mahlern hingegen ist der Körper unvollkommen entworfen, und gleichsam nur als ein nothwendiges Übel hinzugefügt, während sich schon in der Mannichfaltigkeit der Physiognomien die zartgefühltesten Unterscheidungen offenbaren, und während es ihnen gelang, eigentlich die Schönheit der Seele zu mahlen. Diese Künstler sahen die Welt mit einem andern geistigeren Auge an, sie hatten aber auch ein wesentlich verändertes Menschengeschlecht vor sich. In der Darstellung der Körper sind die Neueren nur durch Nachahmung der Alten vortrefflich geworden. Der Kunstgeschichte liegt es ob zu zeigen, wie die Verschiedenheit der Religionen diese entgegengesetzten Richtungen bewirkt hat. Je weiter wir sowohl in der Kunst der Alten als der Neueren zurückgehen, desto mehr finden wir sie ausschliefsend dem Gottesdienste gewidmet, und durch Religionsbegriffe bestimmt. Mit dem Fortgange der Zeiten ist die Kunst immer weltlicher geworden, und dieses pflegt eigentlich ihr Ende zu seyn. In unserm Zeitalter hat man die Kunst blofs durch weltliche Antriebe und Ansichten zu heben gesucht, welches aber nimmermehr gelingen kann. Alle Wissenschaft, alle Beobachtung der wirklichen Dinge reicht nicht hin, um sich zu eigenthümlichen und wahrhaften Schöpfungen zu erheben. Der Künstler mufs eine höhere Weihung empfangen, sey es nun, wie bey den Griechen, in der Sphäre der lebendigen Naturkräfte, oder wie bey den alten christlichen Mahlern, in dem geistigen Reiche der Wiedergeburt des innern Menschen. Die Kunst, als ein Wiederschein des göttlichen in der sichtbaren Welt, ist eine Angelegenheit und ein Bedürfnifs der Menschheit, an welche Himmel und Erde Hand anlegen müssen, wenn sie gedeihen soll.

ENDE.

N° 7.

N° 8





N° 12.

Fac-ell sculp.

N. 14

# RHENUS.

## PRINCIPEM ADORANS HOSPITEM.

FAUSTAM NAVIGATIONEM

REGIS AUGUSTISSIMI ET POTENTISSIMI

# FRIDERICI GUILELMI III,

QUUM, UNIVERSO POPULO ACCLAMANTE, NAVI

VAPORIBUS ACTA BONNAM PRAETERVEHERETUR D. XIV. SEPT. MDCCCXXV,

PUBLICE PIEQUE CELEBRAT

CARMINE

AUGUSTUS GUILELMUS A SCHLEGEL.

BONNAE 1825.

DIE

# HULDIGUNG DES RHEINES.

AN

# FRIEDRICH WILHELM III

ZUM ANDENKEN AN DIE GLÜCKLICHE SCHIFFAHRT DES KÖNIGS, ALS SE. MAJESTÄT AUF EINEM DAMPFBOOTE UNTER DEM JUBEL DES VERSAMMELTEN VOLKES AM 14. SEPT. BEI BONN VORBEIFUHR.

VON

AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL.

BONN 1825.

# *RHENUS*

*PRINCIPEM ADORANS HOSPITEM.*

---

DIE

# HULDIGUNG DES RHEINES.

*Vertice turrigero labentibus imminet undis*
*Rupes: a saevo dicta dracone fuit.*
*Hic molli in ripa sunt grata cubilia* RHENO,
*Antra levi topho tectaque pumicibus.*
*Hic iuvat aestivos grandaevum ducere somnos,*
*Dum mulcet colles aura racemiferos.*
*At subito attonitus divum caput extulit antro,*
*Prospiciensque altis infit arundinibus:*
*Quis fragor insuetas aures ferit? An mea regna*
*Invasit salsi trux pelagi dominus?*

Jenseits raget ein Fels hoch über die gleitenden Wellen,
Burgenumthürmt, wo einst grimmig ein Drache gehaust.
Da liegt heimlich, am Ufer, des Rheins willkommenste Ruhstatt:
Aus leichtbrüchigem Tuff wölbet die Grotte sich ihm.
Da pflegt gern in der Kühle der Greis mittäglichen Schlummers,
Während die schwülere Luft Traubengeländer umweht.
Aber bestürzt hebt plötzlich das Haupt von dem Lager der Flufsgott,
Ruft, vorschauend, sodann aus dem umschattenden Schilf:
Welch ein Geräusch, fernher sich verkündigend? Will der gesalznen
Tiefe Tyrann mein Reich fodern in stolzen Besitz?

*Intumuit fluctus pulsu strepituque rotarum,*
*Et longe spumant aequora vorticibus:*
*Delphinas curru seu iunxerit Amphitrite,*
*Dorso qui pando subsiliunt agiles;*
*Seu Neptunus equos immissis pellat habenis,*
*Calcantes rorem pinnigeris pedibus.*
*Num vidi? an fallor? Non ludens bellua ponti,*
*Non traxere istam quadrupedesve ratem.*
*Nec malum erigit haec, nec pandit carbasa ventis,*
*Nec ruit aequali caerula remigio.*
*Currit sponte sua, motoque volubilis orbe,*
*Ceu ficta ingenio machina Daedaleo.*
*Cerno at enim fumos, alte volitante favilla:*
*Forte refudit aquas Mulciber igne suo.*
*Quod genus heroum est, cui tot miracula parent?*
*Quod tantis Divûm navigat auspiciis?*

Siehe! der Strom schwoll auf von dem Schwung' umrollender Räder;
Weithin zeichnet ein Streif schäumender Wirbel die Bahn.
Ob an der Meergöttin Thronwagen gespannt die Delphine
Bald eintauchen, und bald bäumen den Nacken empor?
Oder Neptuns Dreizack unbändige Rosse herantreibt,
Welche das bläuliche Nafs stampfen mit Flossen am Huf?
Sah ich es? täuschet der Blick? Nicht spielendes Wild der Gewässer,
Nicht vierfüfsige Kraft ziehet das fremde Geschirr:
Noch stellt Masten es auf, noch breitet es Segel den Winden;
Wühlet die Flut nicht um, unter der Ruderer Schlag.
Sondern es eilt freiwillig dahin mit beweglichen Kreisen,
Gleichwie Dädalische Kunst lebende Bilder geformt.
Aber ich seh' auch Wolken des Rauchs, hoch sprühende Funken:
Dränget der wilde Vulcan etwa die Wellen zurück?
Welch ein Heroen-Geschlecht, dem so viel Wunder gehorchen,
Welchem der Schiffahrt Lauf ordnete göttlicher Wink?

*Iam vultum agnosco propius, veneror que benignum.*
*Salve, Rex! Quanto glorior hospitio!*
*Nec non Magnanimum circumstetit aurea proles.*
*Haec navis regni spemque decusque vehit.*
*Tv meruisti armis, ferrer ne Gallicus amnis;*
*Te volvam fluctus vindice Teutonicos.*
*Ille ego, Romanis olim qui claustra triumphis*
*Obieci, heu! nuper qualia passus eram!*
*Liber et oblitus, secura pace, laborum,*
*Nunc Bacchi et Cereris munera laeta colo.*
*At vos, connubio iunctae, mea gaudia, Nymphae,*
*Fraternique amnes, huc, agite! ite simul.*
*Iam celebrate choros, umbracula texite fronde,*
*Funibus et proram nectite pampineis,*
*Principis et Genio puros libate liquores,*
*Implete et succis pocula nobilibus.*

Jetzo erkenn' ich und ehre die Huld in des Nahenden Antliz.
    Heil Dir, König! Noch nie trug ich so herrlichen Gast.
Um den Erhabenen rings stehn hold aufblühende Sprossen:
    Wahrlich! es trägt dies Schiff Fülle der Wonne, des Ruhms.
Dafs ich ein Gallischer Strom nicht blieb, Du hast es erkämpfet;
    Wenn Du, Held, mich beschirmst, wälz' ich Germanische Flut.
Gegen der Römer Triumph', ich, vormals hemmende Schranke,
    Ach! was duldet' ich nicht jüngst in den Tagen der Schmach!
Sorglos jetzt, in des Friedens Gewähr, mein Leiden vergessend,
    Pfleg' ich die Ernten des Korns, pflege die Herbste des Weins.
Euch' nun ruf' ich, verbrüderte Flüss', euch, Nymphen des Thales,
    Süfse Genossinnen mir! Eilet, ihr alle, herbei!
Führet den festlichen Reihn, webt Ehrengezelte von Laubwerk,
    Knüpfet zu Tauen dem Schiff rankiges Rebengeflecht.
Auf! Trankopfer gespendet dem Genius unsers Gebieters!
    Auf! mit dem edelsten Nafs goldne Pocale gefüllt!

*Vos, AUGUSTA COHORS, ne spernite dona Lyaei,*
*Queis septemgeminus Nilus et ipse caret.*
*Cur Pactoli equidem invideam Phasisque fluentis?*
*His quoque gurgitibus dives arena micat.*
*Cunctis prae fluviis attollam cornua Rhenus,*
*Si tibi sat placui, REX, PATRIAEQUE PATER!*

Fürstliche Schaar, Ihr aber, verschmäht nicht Gaben des Bacchus,
Deren ja selber der Nil, siebengemündet, entbehrt.
Neidet' ich wohl Pactolisches Gold und die Schätze des Phasis?
Auch in den Strudeln des Rheins blinket ein köstlicher Sand.
Vor den gepriesensten Flüssen der Welt, stolz heb' ich die Scheitel,
Wenn Du mein Dich erfreust, König und Vater des Volks!

XLII

# VIRO CLARISSIMO,

# IOANNI FRIDERICO BLUMENBACH,

MEDICINAE DOCTORI, IN ACADEMIA GEORGIA AUGUSTA GOTTINGENSI PROFESSORI MEDICINAE PRIMARIO, MAGNAE BRITANNIAE ET HANNOVERAE REGI A CONSILIIS MEDICIS SUPREMIS, ORDINIS GUELPHORUM EQUITI AURATO, SOCIETATIS REGIAE SCIENTIARUM GOTTINGENSIS SECRETARIO PERPETUO, OMNIUM FERE ACADEMIARUM, QUOTQUOT PER EUROPAM ET AMERICAM DISCIPLINIS NATURALIBUS EXCOLENDIS INSTITUTAE SUNT, SOCIO HONORARIO,

## S. P. D.

## RECTOR ET SENATUS ACADEMIAE BORUSSICAE RHENANAE.

Quae fama totam pervolavit Germaniam de solennibus semisecularibus in honorem tuum hodie celebrandis, ea nec fieri potuit quin ad nos perveniret, neque, quum pervenisset, quin laetissimis auribus acciperetur. Quinquagesimo anno revoluto, ex quo tu doctor medicinae creatus historiam naturalem publice profiteri coepisti,

merito exultat et gloriatur Georgia Augusta, cui per continuum hoc temporis spatium studia tua, vigilias, lucubrationes, scholas, ingeniosa experimenta, curam ex universo terrarum orbe rarissima quaeque naturae documenta conquirendi, doctos denique cuiuscunque generis labores incredibili cum alacritate consecrasti; novos tibi honores, novam lauream meditatur; universae litterarum reipublicae te ostentat, ac diuturna tanti viri possessione felicem se praedicat. Merito exultant et gloriantur liberi, cognati, amici, collegae, discipuli: discipulos autem non eos modo intelligimus, qui in subselliis assidentes ex ore tuo suavissimo doctrinas naturales hausere, quod nonnulli e nostris professoribus sibi contigisse grato animo reminiscuntur; sed potius omnes, quotquot voluminibus tuis, facundisque sermonibus, tum peregre, tum apud nostrates, erudiisti, exemplo tuo in veram viam deduxisti, ingenii tui ardore

excitasti: qui fere sunt innumeri. Festae huic gratantium turbae nos quoque, etsi absentes, affectu tamen animique intentione interesse, tibi esto persuasum. Scias, in Castris Bonnensibus, olim militaribus, nunc litterariis, et aquilam Borussicam pro Romana colentibus, laudes tuas praedicari, Genio tuo libari, vota sincera pro incolumitate tua ac felicitate suscipi. Quorum votorum nos compotes factum iri, eo confidentius speramus, quod novissimis nuntiis certiores facti sumus, te, ut soles, praeter aetatis modum, et corpore et ingenii agilitate valere atque vigere. Ecquid mirum, si Natura, numquam senescens, fidissimum operum suorum interpretem quodammodo sui similem effingere voluit, et iuventutem ultra consuetos annos ei prorogavit? Qui vim istam spontaneam, qua instincti animantes vix geniti, semini, ovo, utero adhuc inclusi, ultro semet ipsos generare pergunt, et rudimenta corporis exilia primum

atque informia, sensim elaborant, donec membris suis numerisque illud perfecerint, novo sed feliciter excogitato nomine NISUS FORMATIVI tam luculenter descripsit, ut ex ipso Vestae sacrario surreptis vitae arcanis facem aliquam Prometheam protulisse videatur: eum profecto aequum est, et vitalitate plerisque mortalibus praestare. Tu, haud contentus, innumerabiles animalium greges, quos Oceanus, quos daedala Tellus, quos Aether denique fovet atque pascit, in ordines suos rite digessisse, interiorem corporum structuram perscrutando et comparando, primus nostris temporibus, similitudinem aliquam et unicam quasi imaginem eruisti, quae infinitam illam diversitatem pervadit, et communem omnium terrestrium e Coeli Terraeque amplexibus originem arguit. Quin et priscas naturae memorias recolis, quum, NATIVA GENERIS HUMANI VARIETATE certissimo quoque charactere definita, ultra historiae terminos ad mortalitatis

primordia ascendis. Stupet Aegyptus, dum comperit, funera, condita quidem aromatibus atque aeternitati consignata, sed a tot inde seculis muta orbaque lumine, tibi loqui, tibi capitum forma habituque veterum Aegyptiorum vultum gentilitium prodere, inde porro cognationem cum populis longe dissitis, quam ipsa ignoraverat antiquitas. Tantis inceptis longaevitas quaelibet fluxa nimis est et caduca. Secundum sapientium nec paucorum, neque infimae notae placita, in hac rerum universitate, orbe mutationum, quas tempus affert, in se redeunte, identidem

„*Magnus ab integro seclorum nascitur ordo.*"

Dignus tu quidem fores, cui idem eveniret, qui, velut alter Aeson, vitae stadium denuo percurreres. At quandoquidem fata MAGNUM ANNUM VERTENTEM mortalibus denegarunt, Nestora certe doctrinae naturalis te veneramur, diuque inter vivos venerari optamus. Quisquis naturae perdiscere

mores gestit, singulos annos tuo aevo adiectos Summi Numinis benignitati pro se acceptos referet. Interim tu, Vir clarissime, fruaris gloria artibus honestissimis quaesita. Forsitan quis additum velit: „fruaris et otio;" at ingenium, quale tuum, otiosum esse nequit. Vale et studiis nostris fave.

D. Bonnae d. XIX. Sept. CIƆDCCCXXV.

Nr. 928

# Berliner Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Redigirt von Dr. F. Förster und Willibald Alexis (W. Häring)

1827.

No. 113. 118. 121. 122. 123. 127. 130. 134. 137. 141. 142. 144. 148. 155. 157. 158.

enthaltend:

## A. W. von Schlegel's

## Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

(Gehalten in Berlin, im Sommer 1827.)

Von diesem Journal erscheinen wöchentlich 5 Blätter (und zwar Montags, Dienstags, Donnerstags, Freitags und Sonnabends) außerdem literarisch-musikalisch-artistische Anzeiger. Der Preis des ganzen Jahrganges ist 9 Thaler, halbjährlich 5 Thaler. Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, das Königl. Preuß. Post-Zeitungs-Comptoir in Berlin, und die Königl. Sächsische Zeitungs-Expedition in Leipzig, nehmen Bestellungen darauf an.

Berlin.

Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Unter den Linden Nr. 34)

30470.

Berliner

Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Sonnabend, —— Nro. 113. —— den 9. Juni 1827.

## A. W. von Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

(Im Auszuge mitgetheilt.)

### Erste Vorlesung. *)

Zu den bildenden Künsten zählen wir Architektur, Skulptur, Mahlerei, nach einem einmal angenommenen Sprachgebrauch, wo unter den bildenden Künsten diejenigen verstanden werden, die nicht blos in körperlicher Form, sondern überhaupt sichtbar darstellen; weshalb auch die Mahlerei dazu gezählt wird. Die Franzosen, die diese Künste *les arts du dessin* nennen, nehmen es nicht genauer, als wir, da die Zeichnung das Wesen der Mahlerei nicht erschöpft. Umfassender ist der Ausdruck: schöne Künste, allein dann gehören Musik, Poesie, Redekunst, Schauspielkunst, Tanzkunst noch dazu. Diese Künste sollen Schönes hervorbringen; nicht auf das Nützliche ist es bei ihnen abgesehn. Eine gründliche Erörterung des Begriffes des Schönen kann nur aus der Gesammtlehre der Philosophie hervorgehn, weshalb wir zuvörderst einen Rückblick auf die Versuche zu thun haben, die gemacht worden sind, das Wesen des Schönen zu ergründen. — Die Lehre vom Schönen hat Plato zuerst mit einiger Ausführlichkeit behandelt, nicht systematisch, sondern in Gesprächen Ein Sophist tritt mit der Anmaßung auf: zu wissen was das Wesen des Schönen sei. Socrates macht ihm jedoch seine vermeinte Weisheit so zu nichte, daß er zuletzt in Verwirrung geräth. *) Plato aber begnügt sich nur in Gleichnissen und Bildern von dem Schönen zu sprechen. Er nennt es in einem anderen Gespräche, (im Phädrus) die schöpferische Kraft, die wieder Begeisterung erwecke, wie der Magnet dem Eisen die Kraft der Anziehung mittheile. Hier hat er seine Lehre vom Schönen in eine Götterfabel eingekleidet, deren wesentlicher Sinn ist, daß das Schöne ein Abglanz des göttlichen Wesens in der sichtbaren Welt sei. In den irdischen Körper gebannt, befände sich das Göttliche von seinem Urquell entfernt. Das Schöne erwecke in der menschlichen Seele eine Sehnsucht nach dem Göttlichen. Eine unendliche Liebe werde in dem Gemüth entzündet, nicht ohne Qual. Dann sei das Schöne dasjenige, was der Seele die Flügel wachsen mache, um sie in die himmlischen Regionen zu erheben. Aristoteles, der mit seinem Wissen die ganze Welt der natürlichen und geistigen Dinge zu umfassen strebte, hat von den Künsten nur Poesie und Rhetorik zum Gegenstande seiner Betrachtung gemacht, ohne auf das Allgemeine des Schönen besondere Rücksicht zu nehmen. — Noch weniger befriedigend über den Begriff des Schönen haben die anderen Griechischen Philosophen gesprochen. Die Griechen waren ein künstlerisches Volk, sie standen der Kunst und dem Kunstschönen zu nah, um abgesonderte Betrachtungen darüber zu machen. Die Neuplatoniker bilden ein Zwischen-Glied zwischen der alten

*) Hr. von Schlegel hat uns in den Stand gesetzt, die Skizzen sämmtlicher Vorlesungen folgen zu lassen. d. R.

*) Nach vielem Hin- und Herreden über das Schöne ist das letzte Wort über das Schöne (in Hippias I.) „Schöne Dinge sind schwer zu sagen."

classischen und zwischen der christlichen Welt. Sie haben die Lehre Platos in ihrem tiefsten Sinn erfaßt.

In den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung verschwand die schöne Kunst und mit ihr die Betrachtung des Schönen. Erst als die Schätze des classischen Alterthums wieder an das Licht gefördert wurden, regte sich der Sinn für die Kunst, und man legte rasch die Hand an die That; auf das Allgemeine, auf das Wesen der Kunst richteten selbst in Italien nur wenige ihren Sinn. Die Lehre des Aristoteles, wie sie in den Schulen festen Fuß faßte, war der Entwickelung des Kunstsinns nicht förderlich. Dagegen sind in dem achtzehnten Jahrhundert eine Unzahl von Theorien an das Licht getreten. Nach Abwerfung des Aristotelischen Schulzwanges, warf man überhaupt jede strenge Form der Wissenschaft fort und wie man in den Naturwissenschaften nur immer auf das Einzelne ging, so wollte man auch nur rhapsodisch philosophiren. Wohl die einzigen Philosophen, die aus einem System heraus über das Schöne philosophirt haben, waren in England **Locke** *), in Deutschland **Leibnitz**. **) Beide standen einander grad gegenüber; der erstere übte als Sensualist einen viel größeren Einfluß aus, obwohl ihm an Tiefe und Umfang der Letztere, dessen Lehre als Spiritualismus bezeichnet werden muß, weit überlegen war. Seit Baco hatten die Naturwissenschaften einen großen Anstoß genommen; **Locke** trug dies über in seine Philosophie, behauptete, daß alle Erkenntniß aus sinnlichen Eindrücken hervorgehe und wollte von diesen alle wissenschaftlichen Begriffe und alle sittlichen Triebe ableiten. — Folgerechter wurde diese Lehre von den Französischen Philosophen, den sogenannten Encyclopädisten durchgeführt, von denen wir nur Condillac, Helvetius, Diderot und d'Alembert nennen. Der große Irrthum dieser Schule war, daß man eine Wahrheit, die nur in der untergeordneten äußerlichen Welt gilt, für die alleinige Wahrheit ausgab. Nur Empfindungen sollten den Geist bestimmen, der ganz der Materie angehöre. Diese, jedem gesunden Gefühl widerstrebende, Lehre wurde mit einer Keckheit und Verwegenheit ausgesprochen, die Grauen erregt. Die Hände, sagt Helvetius, haben sich die Vernunft gebildet und angeschafft; Cavanis behauptete: die Gedanken wären nur eine Absonderung des Gehirns u. s. w. Auch auf die Kunst wurde diese Lehre angewendet; nur das galt für schön, was äußere Sinnenlust gewährt. — Der Engländer **Burke** führte dies in seiner Abhandlung über das Erhabene und Schöne weiter aus.

Wie in der Physiologie die mechanische Erklärungsweise vorherrschte, so trug Burke dies in die Kunstlehre über. Das Süße sollte aus glatten Kügelchen bestehn, das Bittre Widerhaken haben, das Schöne einen sanften Nachlaß der Nervenfibern, das Erhabne eine wohlthätige Erschütterung derselben bewirken. Käm es blos darauf an, auf die Nerven zu wirken, dann müßte das Schöne und Erhabene bei dem Apotheker zu haben sein und der Doktor könnte es seinen Patienten verschreiben. — Nur einzelne Stimmen erhoben sich gegen solche Lehren, sie wurden übertäubt. — Was **Leibnitz** betrifft, so lag allerdings in seinen philosophischen Ansichten, die er mehr als geistreiche Einfälle aussprach, ein tieferer Sinn. Anstatt diesen zu entwickeln, haben seine Nachbeter, die von ihm hingeworfenen Gedanken ins Unendliche fortgesponnen und verwässert, oder in hohle Formeln gezwängt. Durch die Sinne, sagt Leibnitz, im offnen Widerspruch gegen Locke, bekommen wir nur eine verworrene Vorstellung. Die Eintheilung der Seelenkräfte in höhere und niedere, war eine unangemessene Beschränkung derselben; den Künsten wurden die unteren Seelenkräfte, Einbildungskraft und Gedächtniß zugetheilt, um für sie zu arbeiten; die oberen Seelenkräfte der Logik.

**Baumgarten** war der erste, der die **Aesthetik** als besondere Wissenschaft behandelte. Er schrieb lateinisch und zwar sehr schlecht. Gemählde großer Meister hatte er nie gesehn und kannte die Mahlerei nur aus dem, was er im Plinius davon gelesen. — Mendelsohn und Sulzer führten das so fort; auch **Lessing**, obwohl an Schärfe des Verstandes den anderen Zeitgenossen weit überlegen, folgte dieser Schule. Das Auftreten **Winkelmanns**, soll noch besonders erwähnt werden.

Der erste, der wieder mit philosophischem Geiste an die Betrachtung des Schönen ging, war **Kant**. Noch eh er als speculativer Metaphysiker auftrat, schrieb er (1771) über das Gefühl des Schönen und Erhabnen. Kant ist vollkommen siegreich in Bekämpfung der nächsten Vergangenheit; die Lehren älterer Philosophen, namentlich die des Plato hat er nicht gehörig gewürdigt. Allein er hat sich das große Verdienst erworben, daß dem rhapsodischen Philosophiren durch ihn ein Ende gemacht wurde. Als wesentlichen Charakter des Schönen erkannte er, daß in demselben das Allgemeine und Besondere unmittelbar vereinigt ist. Was er weiter über das Schöne sagt, ist freilich

*) Geb. 1632 gest. 1704.
**) Geb. 1648 gest. 1716.

ungenügend, die Künste und Kunstwerke kannte er zu wenig. — Kants Lehre vom Schönen hat an Schiller einen beredten Ausleger gefunden, obwohl es aber dem Dichter zur größten Ehre gereicht, daß er sich um die höchste Weise des Erkennens bemühte, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, daß er mit seinen Theorien niemals ein Trauerspiel zu Stande gebracht hätte.

---

## Spatziergang eines Engländers durch Lissabon.

(Beschluß.)

Nachdem ich den Fidalgo und den Mönch los geworden, was soll mir in den Weg kommen als ein fetter Puter! kein schlimmes Zeichen um Weinacht und indem ich um die Ecke der Rua da Prior bog, war die ganze Heerde von dreißigen, zu den er gehörte vor mir. Der Treiber war ein alter Kerl über sechs Fuß hoch, mit entblößtem greisen Haupt; eine zerissene blaue Jacke und hellblaue Hosen schützten den übrigen Theil des Körpers vor der Kälte, weder Schuhe noch Strümpfe an den Füßen sprang er hinter seinem Geflügel in anmuthigen Tanzpositionen hier und dorthin den Zug lenkend, seine zwei Burschen machten an der Seite dieselben Sprünge. Als er einen günstigen Platz zum Verkauf ausgefunden, wurden die Thiere von den Burschen in eine Art von Dreieck zusammengetrieben, das durch die Röcke der drei Treiber gebildet wurde; und wie ein Kunde auf eins derselben wies, wurde es durch einen schnellen Griff herausgerissen ohne die Ordnung des Haufens zu stören. Es scheint daß um diese Jahreszeit kein ordentlicher Portugiese ohne einen gebratenen Puter sein kann. Die Bauern um Lissabon mästen sie so gut es gehn will in großen Quantitäten, und treiben sie in der oben beschriebenen Weise zu Markte. Der schwarze Pferdeplatz, einer der größten in der Stadt worauf das Ostindienhaus, die königliche Börse, die Regierungscollegien und die Kammer der Deputirten sich befinden, ist der gewöhnliche Marktplatz. Es ist für einen Fremden nicht im mindesten angenehm einen großen kalkutschen Hahn mit einem Generallieutenant oder mit einem reichen Kaufmann um den Vortritt streiten zu sehen, oder den Treiber, der mit seiner Gerte den Puter befreien will, der sich zwischen einen Haufen streitender Volksrepräsentanten festgerannt. Es zeigt wie weit Gebrauch und Gewohnheit überlegte Absicht zu nichte machen. Dieser Platz wurde in einem für dergleichen Handels-Verkehr viel zu großen Maasstab angelegt, und zur Vereinigung der adligen, handelnden, und gewerbtreibenden Classen bestimmt; jetzt dient kaum das Drittel desselben zu diesem Zweck, das Andere ist von Puter und Pferdehändlern, von schmuzzigen Gassenbuben und faulen Lastträgern eingenommen, wozu noch die gewöhnlichen Heerden räudiger Hunde kommen, die herumlungern oder in der Sonne schlafen. Der Preis eines guten Puters ist 6 — 7 s., doch ist er dann nicht halb so groß wie einer von unsern Norfolkschen, und muß bei Tische in Flügel und Beine zerschnitten werde, da er nicht so reich an festem Brustfleisch ist wie der, welcher gestern deinen zweiten Gang zierte, mein Aldermanischer Leser! — Ein Lissabonner Puter ist indeß kein schlechter Fund für einen hungrigen Reisenden. —

Bloße Höflichkeit fordert es, vor jener Frau die dort an der Ladenthür sitzt, den Hut abzunehmen, da sie so freundlich bei dem Engländer anfragt, ob er ihre Waaren kosten will. Die gute Dame gehört zu einer gewöhnlichen Klasse in Lissabon. Ihr seht wohl, daß sie ein weißes Tuch um ihre Haare zu binden verschmäht, und lieber ein Band von schmutzigen Aristokratenbraun dazu nimmt. Schön kann man sie nicht nennen, ihre Figur möchte noch eher erträglich sein, wenn man sie nur sehen könnte, doch wie ihr bemerken könnt, sitzt sie auf einem niedrigen Stuhl, mit ihren Kleidern um die Füße gewickelt, sich zu wärmen, in der Hand hält sie einen Fächer von Indischen Matten, womit sie wechselweise die Kohlen in einer Steinkohlenpfanne anfacht, und ihr Gesicht kühlt, wenn die Hitze ihr zu nahe kommt. Auf der Kohlenpfanne steht ein kleines Gefäß, woraus ein saftiger Geruch hervorsteigt, der wenn auch nicht eure Nase, doch die jedes Andern, Männer, Frauen und Kinder anzieht, und ihnen den Mund wässrig macht, so daß sie durchaus in den Topf sehen müssen, woraus der Weihrauch der Priesterin aufsteigt. Sie brät nämlich Kastanien, Lastträger und Matrosen sind ihre großen Kundleute. In den Straßen die zum Fluß führen, seht ihr diese Leute mit allen fünf Fingern nach der verführerischen Frucht lecken, und sich den Gaumen dabei verbrennen. — In einer nicht weit davon entfernten Straße wohnt ein Mann, an den wir einen Empfehlungsbrief haben. Laß sehen, was er für ein Haus macht. Ihr müßt wissen, daß nur ein Mann vom hohen Adel, oder großem Vermögen ein ganzes Haus mit Garten und Zubehör besitzt. Andere ehrliche Leute bewohnen nur einen großen Flur, wie ein Liverpoler Kornspeicher, oder eine Manchester Factorei. Hier haben sie nur eine Reihe von 10 — 12 Zimmer 30 Pf. jährlich, und ohne Abgaben. Ueber und unter ihm wohnen

Leute auf ähnliche Weise, die alle eine gemeinschaftliche Treppe und Eingang haben, nicht wie in Paris, wo man einen schönen Garten hinter dem Hause hat, und ein Zimmer für den Portier, der die Fremden zurechtweisen könne, sondern nur eine einzige Thür von der Straße herein sich öffnend, und eine kleine Vorhalle von ungefähr 10 Fuß lang, worin Hunde und Menschen auf dem Pflaster herumliegen, das zu noch schmutzigern Zwecken dient. Steuert ihr nun auf gut Glück umher, da man nirgend einen Hausbescheid, ein Namenblech, oder sonst etwas Aehnliches findet, so müßt ihr eine dunkle Treppe hinauftappen, und wenn ihr nicht genau voraus wißt, auf welchem Flur euer Freund wohnt, die Bewohner eines jeden aufstören, die euch für eure Dummheit verwünschen, bis ihr endlich die rechte Thüre findet. Eure Aufnahme hängt von dem Rang und Vermögen des Freundes ab, der euch empfohlen. Wahrscheinlich wird Wein und Gebacknes zum Frühstück gebracht, seid mit dieser Aufmerksamkeit zufrieden, und nehmet keine Einladung zum Mittag an, ihr müßtet denn ganz sicher sein daß euer Magen eine gute Portion von Lauch und Zwiebeln recht verdauen kann. Nur wenige Englische Kaufleute und Portugiesische Handelsfürsten leben hier in gutem Styl, das Gute der Französischen und Englischen Tafel vereinigend. Das gewöhnliche Lisbonner Mittagessen wird, wie man mir sagt, denn noch hab' ich es nicht in ausschließlicher Reinheit genossen, so bereitet: Nimm ein Stück frisches Rindfleisch, desgleichen Schweinefleisch, eine große Bolognasauce aus Carotten, Rüben, Kohl, Kartoffeln und Lauch bestehend, decke sie dicht zu und laß sie den ganzen Tag kochen und schmoren. Nimm die Suppe ab, wirf etwas Reiß in eine Schaale und trage es dick auf. Nimm den Kohl, lege ihn in eine große Schüssel, nimm die Sauce, thu' noch mehr Lauch dazu und trage es nach der Suppe auf. Nimm einen Fisch, Goldfisch, oder Zunge backe ihn in Oel und Lauch und trage ihn eben so auf. Mach den Schluß mit einem gekochten Huhn in Reiß, oder einem kleinen Stück Rostbeaf, das erstere ist jedoch classischer. Spüle alles mit einem Glas Lisbonner zu 6 Pence oder Porter zu 18 Pence hinunter, wisch deinen Mund ab, bedanke dich, steh auf und gehe von dannen, nach Hause, oder zum Teufel, denn an dem Tag mag ich nichts mit dir zu thun haben.

---

## Zufällige Gedanken.

Von E. r.

20. Der Ablaß ist dem Gewissen was dem Wiener die Pfauenfeder. Nach ihrem Kitzel und dem Vonsichgeben der Speisen ißt er aufs neue.

21. Der Hausvater ist ein Brodbaum, die Hausmutter aber wird zu den Knollengewächsen gerechnet.

22. Man hält so oft Spaß für Witz.

---

## Berliner Chronik.

Königl. Oper, v. 7. Juni. **Madam Catalani als Semiramis.**

Wenn wir bisher das *„son Regina"* von der Königin des Gesanges nur **hörten**, so haben wir es nun auch gesehen. Zwar gab sie uns schon, wenn sie *„God save the King"* sang, einen Maßstab in die Hand, was sie als Schauspielerin leistet, allein sie hat alle diese Vorahndungen bei weitem übertroffen. — Zu bedauren war es freilich, daß wir nur einzelne, in kaum verständlichen Zusammenhang gebrachte, Scenen dargestellt sahen, allein sie selbst war immer die **ganze** Königin vom Wirbel bis zur Zeh. Wenn aber ein angebohrner Anstand dazu gehört, als Königin im ruhigen Glanze der Majestät auf dem Throne zu sitzen, so ist es doch gewiß noch schwerer, allen Bewegungen des Gemüthes, und wenn sie noch so leidenschaftlich im Innern toben, oder auch frei in ihrer ganzen Gewalt heraustreten, immer den Charakter zu geben, daß sie einer Königin angehören. Dies zeigte uns Mad. Catalani als Semiramis; mochte Liebe, Furcht, Hoffnung sie zu den leisesten Klagen, oder zu den gewaltsamsten Ausbrüchen der Leidenschaft treiben, immer erschien sie als die Königin. Was ihr Genie als Schauspielerin vornehmlich beurkundet ist, daß sie, die in Paris so viele Jahre lebte und dort als Schauspielerin auftrat, sich dennoch ganz frei von der Talmaschen Manier gehalten hat, die, so großartig sie auch bei Talma selbst war, sogleich Carrikatur wurde, wenn sie ein anderer annahm; alle ihre Bewegungen so wie ihr Mienenspiel bleiben immer in den Grenzen der Grazie und Griechischen Schönheit. Gebt ihr einen Helm und einen Schild und Ihr werdet sie für die Göttin halten, die gerüstet aus dem Haupte Jupiters sprang! —

Dem. Hoffmann mit ihrer schönen Altstimme und Hr. Stümer mit seinem reinen Tenor fanden verdienten Beifall. —

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

B e r l i n e r

# Conversations = Blatt

f ü r

Poesie, Literatur und Kritik.

Sonnabend, — Nro. 118. — den 16 Juni 1827.

## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Zweite Vorlesung.

So viel von den Lehren, die aus philosophischen Systemen hervorgingen; wir haben nun die philosophirenden Rhapsoden zu nennen. Zuerst tritt uns hier **Winkelmann** entgegen. Er schrieb früher noch als Kant und sein gesunder Sinn bewahrte ihn vor der kranken Richtung seines Zeitalters. Zu wenig aber hatte er sich in der Philosophie durchgebildet, daher wird er oft in seinen Ausdrücken schielend und verworren. Er kömmt dann aus dem Heiligthume, wie ein Eingeweihter zurück, dem die Sprache nicht gelößt wurde, er stammelt Orakelsprüche und bricht schnell ab. Was ihm eigenthümlich angehört ist seine Beschreibung der menschlichen Schönheit; die Begriffe die er von dem Schönen selbst giebt, hat er aus Plato genommen, wie dies bei ihm leicht nachzuweisen ist.

Für die philosophische Theorie des Schönen sind daher aus Winkelmann keine Aufschlüsse zu holen desto größer war sein Einfluß auf die ausübenden Künstler. Er lehrte überhaupt die Menschen wieder mit Ernst und Ehrerbietung vor die Werke des Alterthums treten und sie mit gesammeltem Gemüth betrachten. Mengs theoretische Arbeiten sind ebenfalls zu erwähnen.

Aus jener Zeit ist ferner **Hogarth** zu nennen, der vortreffliche Satyren schlecht mahlte, und eine Abhandlung über das Schöne schrieb. Er wollte die Wellenlinie als Prinzip und Grundform des Schönen nachweisen; allein an ein schönes Griechisches Profil als Richtmaaß gelegt, wird diese Linie nicht ausreichen. — Eine gewöhnliche Definition des Schönen in jener Zeit war: es sei **die Einheit in der Mannigfaltigkeit**. Dies ist ein zu allgemeiner Ausdruck dafür, der eben so gut auf jedes mechanische Kunstwerk, auf jedes wissenschaftliche System passen würde. **Diderots** „Versuche über die Mahlerei" sind allerdings geistreich zu nennen, er ficht mit Glück gegen die steifen Perükken der Pariser Akademiker und Goethe hat sein Verdienst in einer besonderen Abhandlung anerkannt. **Franz Hemsterhuis**, hat sich um die Erkenntniß des Schönen in den Kunstwerken redlich bemüht und sein Brief über die Sculptur (1769) enthält viel Gutes. **Moriz**, dem wir die erste geistvoll abgefaßte Götterlehre verdanken, schrieb eine Abhandlung über die bildende Nachahmung des Schönen. Er fängt zwar sokratisch an, versteigt sich aber dann in trübe Nebel, und kömmt in den Verdacht zu den schwärmerischen Künstlern zu gehören, die, von Winkelmann angeregt, sich durch eine erzwungene Begeisterung geltend machen wollten. —

Von allen sogenannten Prinzipien, die in jener Zeit ausgesprochen worden sind, hat vornehmlich dies **eine** bis auf unsere Tage wiedergehallt, daß **die Kunst die Natur nachahmen** müsse. Aristoteles schon hatte gesagt, daß die Kunst ein nachahmendes Element enthalte, zugleich aber die Frage aufgeworfen, warum das, was uns in der Wirklichkeit wiederwärtig ist, es nicht in der Mahlerei sei? Die Künste sollen Schönes hervorbringen und doch die Natur nachahmen, die nicht immer schön ist: dies scheint ein Widerspruch zu sein. Der Mißverstand beruhte darauf,

daß man unter Nachahmen ein bloßes Copiren verstand, was ein unwürdiges Nachäffen geworden wär. In einem höheren und würdigeren Sinne heißt Nachahmen: nach denselben Prinzipien handeln, in demselben Geiste arbeiten, wie andere große Muster vor uns. Um aber die Natur in diesem Sinne nachzuahmen, muß der Künstler sie verstehn. Nach ihrem wahren Begriffe ist die Natur jene unendliche Urkraft des unerschöpflichen Schaffens und Gebährens. (φύσις von φύω; von *natura nasci*) Verstehen wir das Nachahmen und die Natur in diesem Sinne, dann können wir allerdings sagen: die Kunst soll nachahmen, d. h. jener höchst schöpferischen Kraft nachstreben. Wollten wir das Nachahmen auf das sinnliche Nachmachen beschränken, so wär selbst in dem glücklichsten Falle nichts gewonnen; denn wozu die Natur noch ein Mal wiederholen, da sie sich selbst oft genug wiederholt, und der Wiederholung durch die Hand des Künstlers die Fülle der unmittelbaren Lebendigkeit immer abgehn würde. — Göthe hat in seinem Lustspiele: Triumph der Empfindsamkeit einen jungen Mann auftreten lassen, der gern in Mondenschein und an kühlen Quellen phantasirt, allein sich dabei leicht erkältet. Er hilft sich deshalb mit einem Surrogat von Dekorationen. Wäre die Kunst nichts weiter, als Wiederholung, so könnte sie allerdings den empfindsamen Seelen eine solche Bequemlichkeit verschaffen. — Da die Kunst in vielen Stücken gegen die Energie der Natur zurücktritt, muß sie jenen Mangel auf andere Weise zu ersetzen wissen. Was nun die Grundanschauung betrifft, die die Alten von der Natur hatten, so geht aus ihren Mythologien und Philosophien hervor, daß sie ihr eine beseelte Kraft zugestanden, allein ihre Kenntnisse von der Natur waren dürftig und beschränkt. So galt ihnen z. B. die Erde als der Mittelpunkt, um welchen sich das ganze Universum bewegt. Zwar gab es eine Schule Griechischer Philosophen, die sich „die Physiker" nannten, allein die Kunst des Experimentirens gehört der neueren Zeit an. Durch Astronomie und Naturkunde ist der Himmel und die Erde nach allen Richtungen hin durchforscht worden und der Mensch hat sich zum Meister der Elemente gemacht. Philosophie und Poesie sind so alt, als die Weltgeschichte, in den bildendenden Künsten haben es die Griechen uns zuvorgethan; Europa aber ist durch die nach allen Seiten berichtigte Naturkenntniß mündig geworden. Dies ist der charakteristische Zug der Bildung unseres Zeitalters. Allein bei diesem Ergehen in dem Endlichen und Einzelnen nach allen Richtungen hin, kam unsern Physikern die Grundidee, der Gedanke der Natur abhanden; sie haben, wie Goethe sagt, die Theile in ihrer Hand, es fehlet leider! das geistige Band. In dem Gebiet der Naturwissenschaften will man nur Erfahrung gelten lassen und die Physiker, die dies am hartnäckigsten behaupten, können sich dennoch von der Methaphysik nicht losmachen und tragen allgemeine Sätze und Begriffe in ihre Experimentalphysik hinein. Dagegen hat sich zuerst, und man kann sagen, allein in Deutschland, die Philosophie aufgelehnt und dem menschlichen Geist den Anspruch vindizirt, die Natur als ein System, als ein Ganzes aufzufassen: nur durch den Gedanken kann dieser Proteus bezwungen werden, und diese Aufgabe hat sich die Naturphilosophie gestellt. Die Berechtigung des menschlichen Geistes hierzu spekulativ nachzuweisen, liegt außer dem Kreise dieser Vorträge; doch ganz übergehen können wir dies nicht. Den Thieren ward von der Natur ein Instinkt, ein Vorherwissen in einer niedern und beschränkten Sphäre der Sinnenwelt verliehn; auch der Mensch hat einen solchen Naturinstinkt, aber in der höheren Sphäre des Bewußtseins, eine Vorahnung von dem Geheimniß, das in der Natur verborgen liegt. Wie aber durch künstliche Bildung der einfache Natursinn gestört wird, so ist auch durch zu vieles Erfahren und Beobachten, das ursprünglich reine Gefühl für die Natur verlohren gegangen.

Wie Plato den Sophisten zeigt, daß die Wissenschaft nichts anders sei, als eine in dem Menschen schlafende Erinnerung, die erwache, wenn man sie beim rechten Namen rufe, so bedarf es auch nur dieses Rufes, um die ursprünglich in dem Menschen schlummernde Idee, von der Natur zu wecken. Selbst bei ungebildeten Völkern, findet sich dieser Sinn für die Natur. Wenn der Botaniker uns lehrt, daß die Blume die höchste Entfaltung des Pflanzenlebens sei, so weiß der Naturmensch dies eben so wohl und in allen Volkspoesien spricht sich diese Liebe zu den Blumen aus. Der Mensch, der wohlbegabte, wird Physiognomiker der Natur. Dieser divinatorische Blick in die Natur muß auch dem Künstler inwohnen, wenn er dieser ewigen Schöpferin nachstreben und mit ihr wetteifern will. Wenn wir aber früher die Natur ein Abbild des ewigen Geistes nannten, so müssen wir hier sogleich die Frage aufwerfen: warum ist sie nicht immer schön? Nur zu oft tritt die Natur feindselig und mit roher Gewalt auf, das Leben muß beständig gegen den Andrang der Elemente kämpfen, neben der Lust steht der Schmerz, der Tod neben der Blüthe. Es ist nichts leichter, als erbauliche Betrachtungen über die Weltordnung und Zweckmäßigkeit in der Schöpfung anzu-

stellen, wie z. B. St. Pierre nachweist, daß jedes Insekt seinen Tisch gedeckt finde. Das Bedenkliche hierbei ist nur, daß die Gäste bei solchem Feste zuletzt selbst wieder aufgespeist werden. Gegen diese blos fromme Betrachtungsweise läßt sich einwenden, daß eine Milbe, wenn sie sich auf Philosophie verstände, uns demonstriren könnte, daß die ganze Welt um ihretwillen geschaffen sei. —

N. S.

In einer späteren (der 5ten) Vorlesung wurde als Nachtrag zu dieser Vorlesung das Verdienst Schellings, als Begründers der Naturphilosophie gewürdiget und zugleich die Gedanken desselben über das Schöne erwähnt, wobei auf die Rede von ihm: über das Verhältniß der bildenden Kunst zur Natur verwiesen wurde. —

---

## Kunst-Literatur.

*Architecture antique de la Sicile, ou recueil des plus interessans monumens d'Architecture des Villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne, mesurés et dessinés par J. Hittorff et L. Zanth, Architectes. Paris* 1827.

Der Hauptzweck des Werkes ist: eine große Lücke in der Kunstgeschichte auszufüllen, welche den Forschungen der Künstler und Gelehrten ein bedeutendes Hinderniß war, da die bisher bekannten Werke schon längst als ungenügend erkannt waren.

Sicilien als Mittelglied zwischen Italien und Griechenland in den ältesten Zeiten, später als Stützpunkt der sarazenischen Macht; endlich als Asyl für byzantinische Kunst unter der Normannenherrschaft und unter allem Wechsel der Herrschaft mächtig und einflußreich, mußte sowohl aus diesen Epochen, als auch aus den Zeiten des Wiederauflebens der Künste im 15ten und 16ten Jahrhundert, wichtige Kunstdenkmäler enthalten, deren Kenntniß sowohl den Künstlern als den Gelehrten unentbehrlich war; daher die doppelte Rücksicht in einer Darstellung der Bauwerke dieses Landes, die überall die Charakteristik der verschiedenen Zeitalter, ein Spiegelbild derselben sind, beiden Klassen von Forschern Genüge zu leisten und nicht nur solche Gebäude darin aufzunehmen, welche durch Alterthum oder historische Data merkwürdig sind, also in das Gebiet des Gelehrten gehören, sondern auch diejenigen, welche ohne jene Eigenschaften, als Produkte der Kunst, durch Gestalt, Anlage oder Ausschmückung als zu berücksichtigende Vorbilder gelten können und also eigentlich den Künstler angehen.

Ein Theil der zu lösenden Aufgabe war also: eine zweckmäßige Wahl zu treffen; denn nicht jedes Gebäude, selbst wenn es ohnbestreitbar einer bestimmten Periode angehört, ist deshalb geeignet, einen Begriff von dem Baustyle derselben zu geben, oder, wenn es auch diese Bedingung erfüllt, zugleich würdig als ein ächtes Kunstprodukt zu gelten; die oben erwähnte doppelte Rücksicht auf Künstler und Gelehrte, machte daher eine scharfe Prüfung zur Pflicht, und die bis jetzt erschienenen Hefte, leisten hierin Genüge. Ein andrer Theil der zu lösenden Aufgabe war: die Art der Darstellung, und auch hier finden wir, daß die Verfasser, entfernt vom unwesentlichen Prunke, die Zweckmäßigkeit und die Bestimmung des Werkes: gemeinnützig zu werden, streng verfolgt und deshalb die Darstellung in einfachen Umrissen gewählt haben.

Da es sich hier nicht von mahlerischen Effecten, sondern von treuer Abbildung, von Deutlichkeit und Bestimmtheit, als den wesentlichsten Bedingungen handelt; so wird ihnen auf diesem Wege; zumal bei der sehr sorgfältigen Ausführung, die hier nicht Luxus, sondern Nothwendigkeit ist; volle Genüge geleistet. —

Das Werk, welches in zwei Abschnitte zerfällt, die unabhängig von einander, der eine die Bauwerke der griechischen und römischen Blüthezeit, der andre Gebäude seit dem Verfalle jener Kunstepochen bis auf die neueste Zeit enthalten wird, hat mit diesem zweiten Abschnitte begonnen; der in 18 Lieferungen zu 4 Blättern bestehen wird, welche von Monat zu Monat folgen und von denen bereits sechs erschienen sind.

Daß aus der Anlage des Werkes eine reiche Mannichfaltigkeit des Inhaltes entstehen mußte, war zu erwarten, und die Kupfer, die wir vor Augen haben, beweisen es. Kirchen mit ihren verschiedenen Theilen des inneren Ausbaues und Schmuckes, öffentliche Gebäude und Brunnen, Palläste und Privatgebäude, geben einen hohen Begriff von dem Kunstsinn, der in Sizilien seit dem Mittelalter geherrscht hat und noch nicht verloschen ist.

Als Titelblatt des Werkes dient eine Ansicht von Messina, die nicht nur den Anblick der Stadt, sondern auch der Gebirge, an denen sie lehnt, die Küste bis an das ferne Cap von Syrakus, den Hafen, und somit ein vollständiges Bild giebt und obgleich landschaftliche Ansichten außer dem Gebiete des Werkes liegen, dennoch hier sehr zweckmäßig als Einleitung gelten kann; überdieß ist Messina der Ort, wo

die meisten Reisenden, vom gegenüber liegenden Reggio kommend, landen und die gegebne Ansicht der großartigen Hafenstadt ist der erste Eindruck, der sie von der Physiognomie des Landes empfangen.

Aus der Reihenfolge der übrigen Blätter sehen wir, daß es nicht im Plane der Verfasser zu sein scheint, Gebäude derselben Gattung, wie sie in den verschiedenen Städten der Insel zerstreut sind, zusammen zu fassen, sondern vielmehr sämmtliche merkwürdige Gebäude **einer** Stadt nach ihrem Range auf einander folgen zu lassen, deren Charakter wir auf diese Weise schnell kennen lernen, wobei zugleich Verwirrung vermieden wird. —

Die Kathedrale von Messina macht den Anfang: sie bietet einen Cyclus architektonischer Werke vom 11ten bis ins 18te Jahrhundert dar.

Die herrliche Thüre derselben ist höchst merkwürdig durch den Reichthum ihrer Verzierungen und den Styl derselben, der, obgleich gothisch, dennoch den Stamm verräth, auf den er geimpft ist und an antike Formen erinnert. —

Die Ansicht einer Kapelle in der Kathedrale vereinigt in den majestätischen Mosaikbildern ihres Gewölbes und dem reichen Schmucke der Wände und des Altars byzantinische Kunst mit dem Baustyle des verflossenen Jahrhunderts.

Das höchstsinnige Mausoleum eines Bischofs, ein mit Säulen und Bildnerei gezierter Altar, Kanzel und Chorstühle, gehören dem Genius des 15ten und 16ten Jahrh. an, und müssen dem Bildhauer und Mahler nicht minder als dem Architekten, willkommne Erscheinungen sein.

Auf einem großen Theile der übrigen Blätter bemerkte ich mit großem Vergnügen das durchgeführte System: die Anschaulichkeit durch perspektivische Ansichten, zumal des Innern der Gebäude, zu erhöhen; die selbst dem Architekten, wenn ihm gleich das, was er einen Durchschnitt nennt, für sein Bedürfniß genügt, dennoch erwünscht sein müssen, da sie allein die beabsichtigte oder erreichte Wirkung klar machen können; den übrigen Künstlern und Gelehrten sind sie vollends unentbehrlich; ihre Anforderungen sind also billig berücksichtigt, und sie finden in den großartigen Hallen und Vestibülen der öffentlichen Gebäude sowohl, als in den bescheidenen Anlagen der Privatgebäude denselben Geist, den sie entweder durch eigene Anschauung in Italien bewundert, oder in den zahlreichen Werken darüber kennen gelernt haben. Wenn Sizilien ihrer Wißbegierde so lange entzogen war, so ist der Grund in den grosen Beschwerlichkeiten zu suchen, die mit der Reise durch die Insel verbunden sind; um sie zu überwinden, und sich troz derselben mit nüzlichen Arbeiten zu beschäftigen, bedarf es eines ausdauernden Eifers für die Kunst und des lebhaften Wunsches, zu ihren Fortschritten beizutragen.

14.

---

## Zufällige Gedanken.

Von C. r.

25. Da die Charaktere in den Romanen unserer neuern Eintagesschriftsteller meist nur **Vorstell**: keine **Empfind**bilder sind: so können sie beim Leser auch nicht zu leztern werden. Wie die Geister der griechischen Unterwelt, als Schatten in dieser wandelten, so die Charaktere in den Köpfen der modernen Romanschreiber. Uebrigens giebt jeder nur sich selbst wieder, und tritt in seinem Werk als „Mann in vielerlei Gestalten" auf, ist nicht blos Soufleur, auch Schauspieler. Es giebt einen Universalcharakter, der als guter Pastetenteig, zu jedem Füllsel von Begebenheiten paßt, und auch dazu verwendet wird. Aber nicht alle bedienen sich der fertig da liegenden — gleichsam fabrikmäßig gearbeiteten — geistigen Gliedmaßen, die blos des Zusammensezens bedürfen; Mancher Streben geht höher, Einheit ist ihr Ziel, nicht Eigenschaftmosaik bildet ihre Charaktere, nein ein jeder ist selber nur eine einzige Eigenschaft, und diese wie in der Mythologie eine allegorische Person. So ist ihr Held z. B. aus einem einzigen Stücke Großmuth herausgeschnitten, ohne weitere Achillesforce von Fehler oder Nebentugend, die Heldin wird so lange im Hochofen ihrer Phatasie geschmolzen und geglüht, bis sie in lauterer Unschuld weiß herausfließt, und die Gans gegossen ist. Wer möchte solche Charaktere nicht den ältesten griechischen Abbildungen der Grazien vergleichen, die drei schöne, glatte, längliche Steinblöcke ausmachten, die spätere Zeit erst gab ihnen Hände und Füße!

26. Unsern Leichtsinn halten wir für Glauben. Wenn wir deutlich uns den Tod vor Augen stellten, wie würden wir diese von ihm abwenden! Aber so meinen wir an ein Fortdauern zu glauben, da wir uns ein Aufhören nicht vorstellen.

---

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34

# Berliner Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Donnerstag, — Nro. 121. — den 21. Juni 1827.


## Meine Schicksale in Colombia, in den Jahren 1820 bis 1825.

(Im Auszuge mitgetheilt von A. Ewald A.)

Siebenzehn Jahre alt trat ich 1813 als freiwilliger Jäger in Preußische Dienste, und theilte Gefahr und Ruhm mit dem Bülowschen Armee-Corps während der Kriegs-Jahre 13 und 14. — Beim Handverschen Hauptquartier angestellt begleitete ich dasselbe während der Jahre 1815 und 1816 durch Brabant und Frankreich; bereiste für ein Pariser Haus, während der Jahre 1817 und 1818 das nördliche Frankreich, die Niederlande und England; und schiffte mich im letzteren Jahre in Antwerben ein, um mich mit einem meiner Brüder in der Havana zu vereinigen.

Am Schlusse des Jahres 1819 begab ich mich von der Havana über Neu-Orleans und die Dänische Insel St. Thomas, nach der Insel Margarita in der Absicht, unter Bolivar's Befehl, an dem südamerikanischen Freiheitskampfe Theil zu nehmen; am Bord eines kleinen Dänischen Fahrzeuges, von ungefähr 60 Tonnen, segelte ich kurz nach Neujahr 1820 der letztgenannten Insel zu.

Die kleine Kajüte war durch die Gegenwart einer Französischen Krämerin, deren Kind und Sklavin, unter diesem heißen Himmelstriche kein besonders angenehmer Aufenthalt. Schon gleich nach der Abfahrt legte ich meine Matratze zwischen die Wasserfässer auf dem Verdecke; es blieb neben derselben noch ein 6 Fuß langer, 2 Fuß breiter, leerer Raum von dem ein anderer Passagier, meinem Beispiele folgend, Besitz nahm. Wir unterhielten uns anfänglich in Deutscher Sprache, die er mit ziemlicher Geläufigkeit sprach; und ich erfuhr, daß er Antonelly heiße, aus Italien gebürtig sei und zwischen Margarita und St. Thomas Handel treibe. Eben so offen wie er, theilte auch ich ihm Namen, Vaterland und die Absicht mit, unter den Patrioten (wie man sie damals nannte) in Margarita Dienste zu nehmen. —

Er versuchte mich von diesem Vorsatze abzubringen, indem er mir von jenem Dienste eine klägliche Schilderung machte: auch er sei als Commissair bei der sich damals in Margarita befindenden irländischen Legion angestellt gewesen, habe aber jene Anstellung mit Freuden aufgegeben, sobald einige seiner Freunde ihm in St. Thomas einen kleinen Credit eröffnet hätten, wodurch er in den Stand gesetzt sei, alle zwei Monate, mit einer kleinen Auswahl passender Waaren, nach Margarita zu gehn, bei den öffentlichen Versteigerungen der dort eingebrachten Prisen-Güter zu spekuliren, und das Erstandene gegen eine neue Auswahl in St. Thomas zu vertauschen.

Als er bemerkte, daß seine Schilderung keinen Eindruck auf mich machte, daß ich, sehr gut von den politischen Ereignissen jenes Landes unterrichtet, mir den republikanischen Dienst keinesweges als bequem und glänzend vorstellte, und mich zu diesem Schritte nur nach reiflicher Ueberlegung entschlossen hätte, gab er mir noch schließlich den Rath, mich erst ein Paar Tage in Margarita umzusehn, bevor ich den dort befehligenden Admiral Brion mit meinem Vorsatze bekannt machte; er begleitete diesen guten Rath mit dem gastfreien Anerbieten von seiner Wohnung während meines Aufenthaltes Gebrauch zu machen. Mit

Vergnügen nahm ich diese Einladung an, denn nicht allein gefiel mir seine Unterhaltung, sondern ich hatte schon in Erfahrung gebracht, daß es dort durchaus keine Logier-Häuser gebe.

Das Fahrzeug kam zum Anker im Hafen von Juan Griego; die Besichtigung des Hafen-Meisters abwartend betrachtete ich eine Reihe unansehnlicher mit Palmblättern gedeckter Lehmhütten, welche längs dem flachen, sandigen Ufer standen. Antonelly erzählte mir, daß dort früher ein hübsches Dorf gestanden habe, welches besonders wegen des Schattens seiner vielen Cocus-Bäume berühmt gewesen sei, daß die Spanier aber, welche eine gänzliche Verwüstung der Insel beabsichtigten, die Häuser verbrannt und die Bäume umgehauen hätten. — Da die Lage des Hafens und ein kleines Fort den patriotischen Fahrzeugen, vor denen der Spanier einigen Schutz gewährten, würden hier gewöhnlich die den Letzteren abgekaperten Schiffe eingebracht und verkauft: aus welcher Ursache sich mehrere Spekulanten eine Wohnung, doch nur eine temporaire, erbauet hätten, um bei einer plötzlich benöthigten Auswanderung keinen großen Verlust zu leiden; denn noch setze niemand großes Vertrauen auf das Waffenglück der Republikaner, denen die Spanier an Hülfsquellen und Disciplin weit überlegen wären.

Als wir aus Land fuhren machte er mich auf eine etwas größere Hütte aufmerksam, welche er ironisch die Residenz Sr. Exc. des Admirals Louis Brion nannte. Ein altes Mütterchen, von indianischer Abkunft, empfing uns in Antonelly's Hütte mit fröhlichem Willkommen, und bereitete uns ein wohlschmeckendes Mahl aus Seefischen, deren es dort im Ueberflusse giebt, welches wir, in Ermanglung eines Tisches auf einer leeren Platillas Kiste, vergnügt zu uns nahmen. —

Auf einem Spatziergange, den wir am Abend am Gestade des Meeres machten, erzählte mir mein freundlicher Wirth folgendes von der oben erwähnten irländischen Legion:

Devereur, aus einer vornehmen irländischen Familie entsprossen, war am Schlusse des verflossenen Jahrhunderts von seinen wider Georg *III.* empörten Landsleuten zum Anführer erwählt worden, in Folge dessen er bei dem unglücklichen Ausgange jener Rebellion nach den vereinigten Staaten Nordamerika's flüchtete. Als Supercargo, einer von dort nach Cartagena gesandten Ladung, lernte er in letzterem Platze Bolivarn zu einer Zeit kennen, als dieser (unvermögend, die sich in New-Granada mit stets wachsender Erbitterung bekämpfenden Faktionen mit einander zu versöhnen) nach Jamaica auswanderte, und dort nur durch ein halbes Wunder dem von Spaniern gedungenen Mordstahle seines eigenen Bedienten entging, welcher in der Dunkelheit den, zufällig in der Hamaca des Herrn schlafenden, Sekretair aus Irrthum erstach.

Devereux machte damals Bolivarn den Vorschlag, ihm, unter gewissen Bedingungen, ein Corps von Irländern zuzuführen, mit welchem er den Freiheitskampf auf der festen Küste von neuem versuchen könne, und erhielt von letzterem zu diesem Zwecke den Rang eines republikanischen Generals nebst den benöthigten Vollmachten und Instruktionen. Mit diesen ging Devereux nach Irland und da er selber kein Vermögen besaß, versuchte er, [illegible]n gleichzeitigen Beispiele des Generals English folgend, mehrere bemittelte Kaufleute für dieses Unternehmen zu interessiren. Doch so leicht wie es English geworden war, seine brittische Legion in London auf Kosten dortiger Kaufleute auszurüsten, und nach Venezuela zu senden, so schwer ward es Devereux den Dubliner Handelstand zu einer solchen Spekulation zu bewegen. Er veränderte also seinen Plan, und errichtete ein förmliches Comptoir, in welchem Officiers-Patente vom Fähndrich bis zum General in Bolivars Namen verkauft wurden. In einem Lande, wo die Bedienungen in der Armee käuflich sind, war dieses nicht auffallend; pompöse Schilderungen von den Annehmlichkeiten jenes Dienstes mit denen die periodischen Blätter gefüllt wurden, und der Umstand, daß von den sich meldenden Candidaten nichts weiter verlangt ward, als ihr Patent nebst den Kosten der Ueberfahrt zu bezahlen und ihre Equipage zu besorgen, verschafften Devereux's Patent-Comptoir einen außerordentlichen Zulauf. — Leute aus allen Classen, ohne die mindesten militairischen Kenntnisse, gaben ihr Geld mit Freuden hin, um republikanische Capitains, Majors, Obriste, ja Generals zu werden und stolzirten in Dublin in ihren kostbar angefertigten Uniformen umher. —

Um den armen Bethörten, welche binnen kurzem in ein Eldorada versetzt zu werden hofften, die Sache noch annehmlicher zu machen, ward das von ihnen bezahlte Geld nur für einen Vorschuß erklärt, womit die Unteroffiziere und Soldaten angeworben, bekleidet, bewaffnet und nach Venezuela verschifft werden sollten. Ein von Devereux ausgestellter Revers versicherte, daß, vier Wochen nach ihrer Landung in Venezuela, die dortige Regierung nicht allein diesen Vorschuß, sondern auch die rückständige Gage (vom Datum des Patentes an) ausbezahlen, und damit, ebenso regelmäßig, wie in englischen Diensten, fortfahren würde.

Mit solchen Erwartungen kam das etwa 1100 Mann starke Corps (bei denen über 200 Officiere waren) auf der Insel Margarita an, wo sie statt prachtvoller Quartiere die nackten Wänden elender Hütten fanden, und statt des versprochenen Geldes nur eine kärgliche Ration von einem halben Pfunde Pöckelfleisch, einer handvoll Mehl und einem Gläschen Fusel bekamen. Die Bemittelten unter ihnen waren sogleich nach England zurückgekehrt, die Uebrigen hatten sich auf die Ueberfahrt nach der festen Küste vertrösten lassen, wo man sie für alle Entbehrungen zu entschädigen versprach. Bolivar, dem es 1819 gelang beide Republiken (Neu-Granada und Venezuela) zu vereinigen, war tief im Innern des Landes bemüht eine Armee zu bilden, mit welcher er den Spanischen General Morillo aus den Küstenprovinzen vertreiben könne, und bestimmte die irländische Legion zu einer zweckmäßigen Diversion. — Seit acht Monaten hatten die armen halbverhungerten Menschen aber schon vergebens auf den Befehl zur Einschiffung gewartet. —

(Fortsetzung folgt.)

## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Dritte Vorlesung.

Indem wir nun den einzelnen Künsten näher treten, haben wir zuvor die Frage zu berühren, wer der Gesetzgeber in dem Reiche des Schönen sein soll? Oft genug wird in der Gesellschaft und auch wohl von solchen, die sich näher für die Kunst und für Kunstwerke interessiren, jener Gemeinplatz wiederholt: „**Ueber den Geschmack läßt sich nicht streiten**,“ was nichts anderes heißen soll als: ein jeder sei gleich berechtigt sich bei Beurtheilung des Schönen oder Unschönen auf sein Gefühl, auf seine Meinung zu berufen, wobei dann freilich die mannigfaltigsten und widersprechendsten Urtheile zum Vorschein kommen. Allein es wird sich dennoch zeigen, daß die verschiedensten Nationen auf den verschiedensten Stufen der Bildung in dem, was ihnen für schön galt, im wesentlichen übereingestimmt haben und daß ein allgemeines Urbild des Schönen sich durchführen läßt. Wenn aber ganze Nationen durch Ungunst der Natur von dem Urbild des Schönen fern gehalten wurden, sind sie partheiisch, haben keine Stimme. Vor andern haben wir solche Völker zu beachten, in denen der göttliche Trieb, das Schöne **darzustellen**, erwachte. Ein Grundbedürfniß des menschlichen Geistes ist es, sich nicht in der gegebenen Wirklichkeit befriedigt zu finden. Wie er selbst das Geschöpf seiner eigenen Bildung sein will, so will er sich auch mit einer von ihm geschaffenen Welt umgeben und für dieses Streben geben nur die schönen Künste Befriedigung. Nicht Bedürfniß oder zufälliger Luxus haben Kunstwerke geschaffen, der tiefere Grund, aus dem sie hervorgingen, war das Bestreben die Ideale, die gottbegabte Menschen in sich trugen, und von denen sie in der Natur kein entsprechendes Bild fanden, aus sich heraus zu stellen und ihnen Wirklichkeit zu verleihen. Kaum giebt es wohl menschliche Zustände, die so entblößt von allem Sinn für das Schöne wären, daß sich nicht Anfänge der Kunst darin zeigten. Frühzeitig finden wir Poesie und Musik im Gesange vereint, wozu es keines mechanischen Werkzeuges bedarf. Späteren Ursprungs sind die **bildenden Künste**, mit denen wir uns ausschließlich beschäftigen wollen. Wir bemerkten schon früher, daß sie dem Geiste durch das Gesicht zugeführt werden, welches deshalb zu den edleren Sinnen gehört. Wenn die Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts mit Recht darüber getadelt wurde, daß sie den Geist dem Materiellen und Sinnlichen unterordnet, so wollen wir dennoch nicht den wesentlichen Zusammenhang der Sinne mit dem Geiste verkennen. Die Sinne müssen aber hinaufgeadelt werden zum Geiste; nur die niederen Sinne, Geschmack und Geruch, die keinen Stoff zur schönen Kunst hergeben, sind von ihr ausgeschlossen; gegen den Tastsinn war man vielleicht zu streng. Nicht das Auge allein belehrt uns über die Formen, sondern auch das Gefühl. Wir glauben vieles zu sehn, was wir in der That nicht sehn, in das Auge kömmt nur das Spiegelbild der Fläche, wir aber sehen die ganze Kugel, weil frühe genug uns das Gefühl ihre ganze Gestalt kennen lehrte. Das Eckige und Zackige macht dem Auge einen unangenehmen Eindruck, weil der Tastsinn dadurch verletzt wird, wogegen das Ebene und Runde dem Auge aus demselben Grunde wohlthut. *)

## Berliner Chronik.

**Königl. Oper.** Montag d. 18. Juni. Scenische Darstellungen aus der italienischen Oper Mitridate mit andern dazu gewählten Gesangstücken von verschiedenen Componisten. Mad. Catalani, — Monima.

Wenn wir an solche scenische Darstellungen keine weitere Anforderungen machen, als: an die schönste

*) In dieser Vorlesung wurde noch zur Architektur übergegangen; des Zusammenhangs wegen geben wir dies zur folgenden Vorlesung.

Zeit des höchsten Ruhmes der Mad. Catalani erinnert zu werden, so finden wir gewiß volle Befriedigung; denn die tragischen Mächte des Spiels und des Gesanges sah man noch nie so vereint, wie bei dieser Künstlerin. Von dem zartesten Geständniß der ersten Ahnung der Neigung durch alle Bewegungen der Liebe hindurch, bis zum Wahnsinn der Leidenschaft, wo die sonst stolze Königin im tiefsten Jammer dem, der sie verstößt, zu Füßen sinkt, sahen wir eine Reihe lebender Bilder, davon jedes einzelne von der Hand des Künstlers festgehalten zu werden verdiente. — Für besseres Verständniß der dargestellten Scenen war diesmal durch ein Textbuch gesorgt, allein fast möchten wir sagen, daß die Verwirrung und Störung nur noch größer geworden sei. Man hat äußerlich dem Text den Schein eines Ganzen gegeben; die Oper zerfällt in zwei Abtheilungen, jede davon ist in eine Anzahl Auftritte getheilt, aber man erwarte ja nicht auch nur den leisesten Zusammenhang. Kaum hat Monima dem Pharnazes ewige Liebe geschworen, so kömmt sie von der andern Seite mit Mithridates an, der sie zum Altare führt. Gezwungen sehn wir sie diesen Schritt thun und in einer der nächsten Scenen liegt sie, um Liebe flehend, vor Mithridat auf den Knieen. — All diesen Unverständnissen könnte abgeholfen werden, wenn man in dem Textbuche den Inhalt der ausgelassenen Scenen kurz angegeben fände. — Hrn. Baders (Mithridat) voller, getragener Gesang will sich dem italienischen Schnitzwerk nicht bequemen; Dem. Hoffmann (Silvia) hat eine so schöne Altstimme, daß ihr zu ihrem Ruhme nichts fehlt, als daß sie aus der Fremde zu uns käm und in Gastrollen aufträt. Es ist eine Ungerechtigkeit, die man gegen ein solches Talent begeht, daß man ihr, aus Rücksicht auf einige ältere Sängerinnen, nicht Rollen zutheilt, in denen sie sich geltend machen könnte. Warum hörten wir sie noch nicht als Tancred? — Die ungünstigste Rolle hatte Dem. Carl. als Pharnazes zugetheilt erhalten; daß Monima mit diesem Sopron sich vermählen will, hatte zu viel Unwahrscheinliches. — In dieser Scene wär man ohne Textbuch besser daran gewesen; man hätte geglaubt, die Königin gebe einem ihrer Kinder Unterricht im Gesange, was an Wahrscheinlichkeit dadurch gewann, daß der junge Pharnazes Ansätze und Vorschläge zu machen versuchte, die der Monima eigen sind, auch bemerkten wir daß der Zorn der Königin nicht allein dem untreuen Geliebten, sondern auch dem Orchester galt, von den sie ein rascheres Tempo mit dem Fuße fordern mußte. — Am meisten aber wurde uns der Eindruck, daß wir kein Ganzes vor uns hatten, dadurch gegeben, daß man allerlei Componisten herangezogen hatte, die durchaus nicht in einem und demselben Styl geschrieben haben. Portogallo und Rossini paßten nicht zusammen und die eingelegte Arie aus Lila zu jenen beiden Componisten eben so wenig. Dem Hrn. Regisseur würden wir ersuchen in Zukunft das Chorpersonale aus seinem Mumienhaften Zustande zu erwecken. Der erste Chor singt: Streut Blumen diesem heitern Tage! u. s. w. und von achtunvierzig Frauenarmen, die gegenwärtig waren um Blumen zu streuen, oder doch wenigstens so thun konnten, regten und bewegten sich nicht mehr, als zwei einzelne, die eine Zeitlang gradausgestreckt wie Meilenzeiger zu sehn waren; die anderen Frauen standen sämmtlich mit fest herabhängenden Armen und anliegenden Händen, wie egyptische Statuen. —

Zur Singe-Garde ist nun auch Mad. Sessi eingetroffen. — Hr. Benincasa aus Dresden ist angekommen, um Mad. Catali in der Oper *il fanatico per la Musica*, die sie zu ihrem Benefiz geben wird zu unterstützen. — *r.*

**Königliches Theater.** Mittwoch am 13. ereignete es sich nach dem ersten Akt des Westindiers, daß zwei Trauerspiel-Dichter, ein Deutscher und ein Italiänischer in der Conditorei *) zusammen trafen. Sie kamen von der Kritik Kotzebues auf Cumberland, von Cumberland auf Shakspeare und von Shakspeare auf die Tragödie. Was Lessing und Schlegel für und gegen das Deutsche und Französische Trauerspiel gesagt, genügte nicht bloß in der Theorie auszusprechen, und da jeder der Dichter an dem Gegenüberstehenden einen lächelnd freundlichen Zuhörer fand, ward mit Exponirung der Fabeln zweier Trauerspiele begonnen, bis man für bessere Würdigung zum Recitiren der Hauptmonologe überging, was sich, sowohl italiänisch als deutsch in dem hohen Saale vortrefflich ausnahm. Wohl hat der Eine die unbescheidene Frage gehört: „Meine Herren warten sie hier auf Jemand?“ sie aber in der Spannung, daß der andere aufhören und er den Moment des Beginnens nicht versäumen dürfe, unbeantwortet gelassen. Als beide später die Retourmarken zum zweiten Akt herauszogen, war niemand da ihnen zu sagen, ob er schon angegangen, denn selbst die Conditorgläser waren verschwunden. Ebenso die Lampen und die Menschen in den Gängen. Ob in den Logen noch jemand gewesen, ist ihnen verborgen geblieben, da die Thüren verschlossen waren. Da aber Todtenstille herrschte, spricht die Vermuthung dagegen. Als man um Mitternacht im öden Hause Töne vernahm, die ihres pathetischen Rhythmus wegen unmöglich zurückgebliebne Klänge des Lustspiels vom Abend vorher sein konnten, öffnete man von Kastellans wegen die unheimlichen Gänge und stieß auf den Monolog eines Französischen Tyrannen, während ein fünffüßiger Jambus mit Anapästen untermischt sehnlich den Augenblick erwartete den Alexandrinischen Despotismus aus dem Sattel zu heben. — Der deutsche Sieg unterblieb leider von Kastellanswegen, doch hat man allen Grund zu erwarten, daß der allgemeine Sieg der Theorie über die Praktik, in der eigenen Werkstätte der letzteren noch Früchte tragen wird. *a.*

---

*) Nach andern ein Französischer oder Isländischer. A. d. R.

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)
Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

Berliner

Conversations = Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Freitag, — Nro. 122. — den 22. Juni 1827.

## Meine Schicksale in Colombia, in den Jahren 1820 bis 1225.

(Im Auszuge mitgetheilt von A. Ewald B.)

(Fortsetzung.)

Um mich, wie er sagte, mit dem Geiste und Betragen meiner künftigen Waffengefährten bekannt zu machen, führte mich mein Begleiter nach einer Hütte am Ende des Dörfchens. Eine Art Schenktisch zur Seite des Einganges, von ein Paar leeren Creas-Kisten, mit einem darüber genagelten Brette und einigen darauf stehenden Flaschen und Gläsern, ließ die Bestimmung derselben errathen. Auf einigen gebrechlichen Bänken, neben einem eben so invaliden Tische, saß eine Gruppe Menschen deren Anzug mich in Zweifel ließ, ob es Militair- oder Civil-Personen wären. Antonelly flüsterte mir zu: es wären Officiere der irländischen Legion, welche wahrscheinlich irgend ein Stück ihrer Garderobe verkauft hätten, und sich mit dem gelösten Gelde einen fröhlichen Abend machten.

Eine Flasche Rum zirkulirte bei einem muntern Trinkliede, dessen Schlußverse: *Fill away, drink away and drive away all sorrow, for perhaps we may not live again to morrow!* einstimmig und lautschallend wiederholt wurden — „*By God and all infernal powers!*“ rief einer von ihnen nach beendigtem Gesange aus, „kommt mir der Devereux einmal in den Weg, Nas' und Ohren schneid' ich ihm ab! Gab ich ihm nicht 500 Pfund für sein vermaledeites Majors-Patent, und wer giebt mir jetzt 500 Gläser Grog dafür?“ — „Fünfhundert Gläser Grog für euer Patent!“ rief sein Nachbar lachend, hab ich doch für mein Capitains-Patent auch 300 Pfund gezahlt, und für eine Flasche Rum schlag ich es gleich weg!“ — Da haben Sie die Auswahl und sehr billig! bemerkte mein Begleiter. Verstimmt folgte ich ihm nach Hause, und noch am folgenden Morgen trug mein Gesicht die Spuren des Mißmuthes.

Zur Erheiterung schlug mein Wirth einen Spazierritt nach Norte vor, einem zwei Stunden entfernten Dorfe, wo ein Landsmann von mir, der Doktor Stahl, wohnhaft sei. Die Pferde waren bald besorgt; wir schwangen uns auf und trabten fort. —

Stahl empfing uns sehr zuvorkommend, und in Gesellschaft seiner Frau und seines eilfjährigen muntern Sohnes nahmen wir ein fröhliches Frühstück ein. Antonelly ging darauf einige seiner Kaufkunden im Dorfe zu besuchen; Stahl und ich rauchten Zigarros vor der Thüre im Schatten eines Tamarindenbaumes. —

Er sei als Oberwundarzt mit Uslars deutscher Legion herausgekommen, so erzählte er mir, und hernach Oberstabschirurgus und Leibarzt beim Admiral Briens geworden; doch des patriotischen Dienstes herzlich überdrüssig habe er Antonelly's hülfreiche Hand benutzt, um hier in Norte einen kleinen Kramladen anzulegen, welcher ihn und seine kleine Familie ernähre.

Antonelly hatte seine Besuche beendigt, wir leerten noch eine Flasche Wein und ritten wieder nach Hause. Der Ritt hatte mir Vergnügen gemacht, meine Verstimmung aber dennoch zugenommen. Auf dem Rückwege holte uns ein Reuter ein, den mein Begleiter mir als den Capitain Heimsen aus Hamburg vor-

stellte. Er kam von Pampatar, dem Aufenthalte der irländischen Legion und begleitete uns nach Juan Griego, um mit dem Admiral Brion zu sprechen. —

Antonelly hatte Geschäfte außerhalb des Hauses; Heinsen erzählte mir er sei aus Hamburg gebürtig und mit der dort angeworbenen deutschen Legion des Obristen von Uslar, im Jahr 1818 nach Margarita gekommen; vereint mit der brittischen Legion des Generals English hätten sie einen leichten Angriff auf die Festung Cumana (der Insel Margarita gegenüberliegend) gemacht, wobei er verwundet und nach Margarita zurückgebracht sei. Er sei freilich völlig wieder hergestellt, aber es wäre keine Wahrscheinlichkeit vorhanden jemals wieder zu seinen Waffengefährten zu stoßen, welche, ins Innere des Landes gedrungen, sich mit Bolivar in den Ebenen des Apure vereinigt hätten. Er müsse sich jetzt an die irländische Legion anschließen, deren Bestimmung aber nach einer ganz andern Richtung sei. Ohnehin, meinte er, würde diese Legion nur schlechte Dienste leisten, obgleich die Leute fast lauter gediente Soldaten wären, welche die Feldzüge Wellington's in Spanien und Frankreich mitgemacht hätten. Die gänzliche Unerfahrenheit der Officiere, deren unmoralisches unsittliches Betragen, habe auch den gänzlichen Mangel an Disciplin zur Folge, und ohne diese stände nichts Gutes zu erwarten. Mit ihren fälschlich vorgespiegelten, glänzenden Erwartungen wären sie hier gelandet, einen achtmonatlichen elenden Aufenthalt hätten sie noch mit ziemlicher Geduld ertragen, weil man sie auf die feste Küste vertröste; wenn sie aber, dort angelangt, es, wenn auch nicht schlechter, doch auch nicht besser fänden, würde man sie schwerlich mit erneuerten immer weiter hinausgeschobenen Versprechungen beruhigen können. —

Ueber die gänzliche Verschiedenheit des Kriegführens in diesem Lande, von der in Europa gewohnten Weise, so wie über die Beschwerden und ungewohnten Entbehrungen, denen der Ausländer hier unterworfen sei, theilte mir Heinsen noch folgende Bemerkungen mit:

In einem von unwegsamen Gebirgen in allen Richtungen durchschnittenen, spärlich bevölkerten Lande, von der Größe wie Frankreich, Holland, Deutschland, Preußen, Pohlen und Ungarn zusammen gerechnet, manövrirt eine Armee, welche in Europa kaum für den Vortrapp einer Division gehalten würde, von etwa 6 — 7,000 schlecht bewaffneten, halbnackten undisciplinirten Eingebornen (abentheuerlich gemischt aus Negern, Mulatten, Indianern, Weißen und den unzähligen, aus deren Vermischung entstandenen, Abarten) gegen die ebenso unbeträchtliche Armee der Spanier, welche freilich besser bekleidet und bewaffnet, aber den zu begegnenden Beschwerden nicht wie jene gewachsen sei. — Da es im ganzen Lande kein Fuhrwerk giebt, bestehen die gangbarsten Straßen nur aus schmalen Fußsteigen; mithin führt auch eine hiesige Armee weder Kanonen und Munitionswagen noch Proviant und Bagagewagen mit sich. Die wenige Munition für die Infanterie wird von Maulthieren getragen; die Cavallerie führt keine andere Waffen als Lanze und Schwerdt, und die Lebensmittel zum Unterhalte der Truppen müssen sie sich selber fortschaffen. Diese bestehen nämlich einzig und allein aus einer Heerde Hornvieh, welche, gleich den Pferden der Cavallerie, auf der Weide ihr Futter suchen müssen. Hierzu kommt noch der Umstand, daß zur Zeit, wenn die Wege am gangbarsten sind, das Gras durch die anhaltende Dürre fast gänzlich vertrocknet. —

Dem Mangel an Bekleidung begegnet der Eingeborne im äußersten Nothfalle dadurch, daß er in die Mitte seiner wollenen Decke ein Loch schneidet, den Kopf durchsteckt und die eine Hälfte vorne die andre hinten herabhängen läßt. Wird der Weg zu steinig oder zu dornig für seine nackten Füße, bindet er ein Paar Stücke einer ungegerbten Kuhhaut unter dieselben; den Hut versteht er sich selber aus Palmblättern zu flechten; aus den Fasern der Pita verfertigt er sich einen kleinen Fouragebeutel und die ausgehöhlte Schaale der Calabaza dient ihm zur Feldflasche. An einem Stocke röstet er sich ein Stückchen so eben geschlachteten Fleisches, öfter wochenlang seine einzige Nahrung ohne Salz und ohne Brod; die unzähligen Mosquitos stören seinen Schlaf nicht, und der dem Nordländer schädliche Thau gewährt ihm eine angenehme Erquickung. — Zu diesen Beschwerden gesellen sich für den Europäer noch mancherlei Krankheiten und andere Uebel, denen der Eingeborne entweder gar nicht unterworfen ist, oder welche doch nur unbedeutend auf seinen Körper wirken. —

Ich theilte darauf Heinsen meine Absicht mit, mich an die bevorstehende Expedition anzuschließen, worüber er mit seine Freude zu erkennen gab; und am Abend kehrte er nach Pampatar zurück, wo er einige zwanzig deutscher Reconvalescenten von Uslar's Legion befehligte.

Am folgenden Morgen machte ich dem Admiral meine Aufwartung. Ich hatte von St. Thomas sowohl an ihn, als auch an den Generalmajor Lino de Clemente, einen Onkel Bolivar's, verschiedene Empfehlungs-Briefe mitgebracht, welche ich jetzt überreichte.

Er befragte mich über die Art wie ich angestellt zu sein wünschte. — Ich gestand ihm offen, daß, was ich von der irländischen Legion gesehen und gehört habe, mich vom Eintritte in dieselbe abhalte; daß ich aber mit Vergnügen irgend ein Geschäft beim Stabe übernehmen würde, bis sich mir später vielleicht Gelegenheit darböte zur deutschen oder zur brittischen Legion zu stoßen. —

Er beschied mich auf den folgenden Morgen. — Diesesmal traf ich den Obristen Mariano Montilla bei ihm, welcher das Commando dieser Expedition auf der festen Küste übernehmen sollte. Brion stellte mich demselben vor, und theilte mir mit, daß er mich zum Ingenieur Capitain ernannt, Montilla mich aber zum Aide-de-Camp genommen habe, indem er sich bei seinem, aus mancherlei Nationen gemischten, Corps von meinen Kenntnissen in der spanischen, französischen, englischen und deutschen Sprache gute Dienste verspräche. — Ich unterhielt mich noch eine Zeitlang mit ihnen, fand daß beide aufgeklärte gebildete Männer waren, nahm einige Erfrischungen ein, und kehrte zu Antonelly zurück, dem ich meine Anstellung mittheilte. —

Gratuliren kann ich dazu nicht, antwortete mir dieser, von Herzen wünsche ich Ihnen alles nur denkbare Glück auf dieser neubetretenen Bahn, aber ich befürchte das Gegentheil. Ich hatte kein persönliches Interesse Ihnen abzurathen, sondern nur den Wunsch Ihnen durch meine Erfahrung nützlich zu werden.

Ich dankte ihm für seine Theilnahme und versicherte ihn meiner unbeschränkten Achtung; nicht vorgespiegelte glänzende Aussichten, sondern die Ueberzeugung der ehrenvollen gerechten Sache, hätten mich zu diesem Schritte bewogen; mein persönliches Wohlsein käme dabei nicht in Ueberlegung. —

(Fortsetzung folgt.)

---

## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Dritte Vorlesung.

(Beschluß.)

### Die Architektur.

Zuerst haben wir die gewöhnliche Ansicht zu entfernen, als sei diese Kunst etwa aus dem Bedürfniß, sich gegen Wind und Wetter zu schützen, hervorgegangen. Die ersten schönen Gebäude dienten nicht körperlichem Bedürfniß, sie wurden zur Ehre übernatürlicher Wesen aufgeführt.

Wir nehmen Architektur in einem weiteren Sinne und zählen auch dazu die Anlage öffentlicher Plätze, die schöne Gartenkunst, Verzierungen der Gebäude und schönen Geräthe, Trinkgeschirre ɽc., zunächst alle Werke der Kunst, wofür der Mensch den Namen erfunden hat, und die nicht in der Natur eine bestimmte Gattung zum Vorbilde haben. — Die Architektur giebt keine solchen Formen, die als einzelne Formen in der Natur vorhanden sind und ist daher, im Gegensatze gegen die Bildnerei, die die Kunst der individuellen Form ist, die der allgemeinen Form. —

Bei der Architektur muß berücksichtiget werden: 1) die allgemeine geometrische und mechanische Grundlage; 2) die Symmetrie; 3) die Proportion; 4) die Verzierung.

Die geometrische und mechanische Grundlage ist wesentliches Bedürfniß; uns liegt ob zu zeigen, wie der Künstler dabei der Natur Folge leistet. Die geometrischen Verhältnisse sind zurückzuführen auf die geraden und krummen Linien. Dabei wird eine Fähigkeit unseres Geistes angesprochen, die uns angeboren ist, womit das Wohlgefallen, das wir über richtige Verhältnisse empfinden, zusammenhängt. Die ununterrichtetsten Menschen sind practische Geometer, wie dies Platon in dem Menon anschaulich macht. Bei dem Regelmäßigen finden wir leicht eine Uebereinstimmung zwischen Bild und Begriff, bei dem Unregelmäßigen können wir Bild und Begriff nicht zugleich fassen. Diese ersten geometrischen Elemente kommen bei dem Grundriß sowohl als bei dem Aufriß der Gebäude vor. Den schönen Griechischen Tempeln liegt ein Oblongum zum Grunde, die Hauptfaçade wird von einem Viereck mit darüberliegendem Dreieck gebildet. Auf diesen zwei Figuren, dem Viereck und dem Dreieck, beruhen die Grundverhältnisse der Gebäude der schönen Griechischen Baukunst und diese Linien durften nie durch einen äußeren Schmuck verdeckt und verkleidet werden. —

### Vierte Vorlesung.

Vornehmlich sind es die perpendikularen (senkrechten) und die horizontalen (wagerechten) Linien, die in der schönen Baukunst vorkommen und sie haben den Vortheil, daß sie dem schönen Gebäude zugleich das Ansehn ungestörter Festigkeit geben. Beide Linien beruhen auf dem Gesetz der Schwere; in der senkrechten Linie zeigt sich die grade Richtung nach dem Mittelpunkt der Erde, in der wagerechten hat sich die

Schwere ins Gleichgewicht gesetzt. Ein Würfel giebt uns das Bild fester Ruhe, eine Kugel dagegen das der Beweglichkeit. Der hängende Thurm zu Pisa, der sich beträchtlich von der senkrechten Linie entfernt, macht einen gefährlichen, unangenehmen Eindruck, wenn man auch erfährt, daß er schon 700 Jahre in dieser schrägen Lage stand. — Wenden wir uns zur Natur, so finden wir im Reiche der Elemente schon regelmäßige geometrische Figuren; wir erinnern nur an die Kristallisationen in dem Mineralreich, die so regelmäßig sind, daß die Winkel der verschiedenen Seiten ein Bestimmungsgrund der Eintheilung und Classification wurden. Eben so bei den verschiedenen Salzen, Eisnadeln, Schneesternen. Hier zeigt sich die der Natur inwohnende Geometrie. Auf den untersten Stufen des Thierlebens verliert sich diese Regelmäßigkeit, das Lebendige erträgt solche Beschränkung nicht; bei den Schaalthieren, wo etwas dergleichen vorkömmt, ist es von dem thierischen Organismus ausgeschieden worden zur äußeren Bekleidung und Wohnung; doch finden wir nicht die Regelmäßigkeit und Geometrie der Kristalle bei den Schnecken und Muscheln; hier sind es geschwungene Linien. —

2) Symmetrie. Wir verstehen darunter eine Uebereinstimmung der Theile, die dem Auge sogleich faßlich wird, und unterscheiden die centrale und die zweiseitige Symmetrie. Die centrale Symmetrie kömmt vor bei Sternfiguren, überhaupt bei regelmäßigen Figuren, aus deren Mittelpunkt, so complizirt sie auch sein mögen, wir nach jeder Seite hin dasselbe sehen; z. B. in einer Rotonda. Ein artiges Spiel in dieser Beziehung ist das Kaleidoscop.

Die zweiseitige (bilaterale) Symmetrie ist die, wo die beiden Hälften eines Ganzen einander als zusammengehörend entsprechen. Alle Völker der Welt, die auf schöne Architektur Anspruch machen, stimmen überein in diesen beiden Symmetrien. In der unorganischen Natur tritt die zweiseitige Symmetrie nicht hervor, wohl aber in der Pflanzenwelt; das Streben aus der unterirdischen Nacht zum Sonnenlicht bedingt den graden Wuchs, die Zahl der Baumblätter und Zweige ist zwar nicht regelmäßig, allein das Blatt selbst, als ein verjüngtes Bild der ganzen Pflanze, zeigt schon Anfänge einer zweiseitigen symmetrischen Ordnung. Mehr aber wird die centrale Symmetrie von der Blüthe erreicht, in welcher die Pflanze zu dem höchsten Genuß ihres Lebens kömmt. Hier sehen wir Symmetrie der Blätter, der Staubfäden und von diesen schönen Gebilden ist Vieles in die Architektur aufgenommen worden. In der Thierwelt wird die zweiseitige Symmetrie vorherrschend und zwar um so mehr, je ausgebildeter der Organismus ist; — Augen, Ohren, Hände, Füße. — Wo diese Symmetrie verkehrt wird, giebt es misgestaltete Ungeheuer. —

Sicherer als die Natur vermag die Kunst diese Symmetrie festzuhalten; ohne sie kann kein Bauwerk für ein Werk der schönen Kunst gelten. Wie aber im thierischen Organismus diese Symmetrie nur nach außen zur Erscheinung kommt, der Anatom aber im Innern sie nicht findet, so ist auch dem Architekten erlaubt, in dem Innern die Bequemlichkeit und Oekonomie als das Bestimmende eintreten zu lassen. Bei solchen Bauwerken aber, die nicht auf oekonomische Benutzung berechnet sind, waltet auch im Innern die Symmetrie vor; z. B. in Tempeln, Kirchen, Festsälen. —

## Correspondenz.

Wien, Mai.

(Aus einem Privatschreiben eines österreichischen Dichters.)

Nicht der literarische Cordon allein ist es, der uns Oesterreicher so vereinzelt dastehen läßt, denn dieser ließe sich noch ertragen, da er in der Nähe keineswegs so streng erscheint, als Uebelgesinnte in der Ferne verbreiten wollen. Aber es fehlt uns an gemeinsamem Bestreben, an einem Vereinigungspunkt unserer Kräfte; an einem wechselseitigen Umtausch der Ideen, überhaupt an jenem wohlthätigen geistigen Verkehr, der jeder Literatur erst Fleisch und Blut giebt. Haben wir doch nicht einmal ein einziges Blatt, in dem sich ein vereintes Wirken, wenn es auch keine bestimmte Gestalt gewinnen, wenigstens abspiegeln könnte! Deswegen wenden sich unsere Besseren auch mit ihrer ganzen Thätigkeit zu dem Auslande, obschon selbst dieses, aufrichtig gesagt, an derselben Krankheit zu leiden scheint. Das Vereinzelungs- und wechselseitige Vernichtungssystem ist wohl ein Hauptgrund des Verfalls der Kunst und der Tod aller Produktion. Jeder baut, wie die Kinder, sein Kartenhaus auf eigene Faust, und wenn's fertig ist, bläst's Einer dem Andern um. *) Nicht daß ich etwa einen Sächsischen Liederkreis verlangte, der mit seinem Complimentirbuch (daß Gott erbarm!) an die alte Fabel des ehrlichen Götz erinnert, denn wir sehen es ja, was aus diesen wechselseitigen Gevatterschaften hervorgeht! — — Im Gegentheil, da wir einmal unsere künstlerische Glut von der Sonne unmittelbar nicht mehr nehmen können oder wollen, so muß es Reibungen geben, um eine wohlthätige Flamme zu erzeugen, doch sollten diese Reibungen nicht weiter gehen, als eben nöthig ist, sonst ersticken wir ja auch das Erzeugte! Vielleicht gelingt es den Berlinern durch ihre literarische Mittwochgesellschaft, besonders aber durch Ihr Conversations-Blatt, dessen Zweck mich mit wahrer Freude erfüllte, da ich ihn in der Erscheinung selbst, wenigstens zum Theil schon realisirt fand — vielleicht gelingt es ihnen, damit eine heilsame Umänderung zu bewirken. *)

*) Liegt dies aber nicht vielleicht in der deutschen [illegible] und tiefer als man denkt. Da [illegible] Schulzwang [illegible] ist gegen den [illegible] etwas versucht hat? Von dem Akademiewesen ganz zu schweigen. [illegible] zu organisiren wäre [illegible] a.

*) pia desideria!

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

# Berliner Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Sonnabend, — Nro. 123. — den 23. Juni 1827.


## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Fünfte Vorlesung.

Das dritte, worauf es bei der Architektur ankommt, ist die Proportion, worunter wir das Verhältniß der Maaße, theils des Ganzen, theils der einzelnen Theile verstehen. — Einige Theoristen haben gewisse absolute Proportionen feststellen wollen, allein die Bauwerke der classischen Baukunst widersprechen der Annahme eines solchen gleichsam constitutionell gewordenen Canons für die Verhältnisse, obwohl bei einigen Völkern etwas dergleichen vorkömmt. Die schöpferische Phantasie fordert auch in der Baukunst einen freien Spielraum und vor andern Völkern verlangten die Griechen eine ihrer heiteren Sinnesart entsprechende Freiheit in der Kunst. — Nur relativ lassen sich die Proportionen feststellen und es findet ein Auf- und Abgehen an diesen Verhältnissen statt.

Das Hauptverhältniß an einem Gebäude ist das der Höhe zur Breite; steht es frei, so tritt das der Länge oder Tiefe noch hinzu. Als eine allgemeine Regel kann man annehmen, daß das, was nicht mehr durch ein geübtes und gesundes Auge verglichen werden kann, die Proportion überschreitet. Wir finden ferner, daß der Charakter der Gebäude verschieden sein kann nach ihren verschiedenen Proportionen, ohne daß deshalb der Schönheit derselben Eintrag geschieht. Ebenso finden wir ja Thiere schön, obwohl der Bau ihrer Glieder verschiedener Art ist. Der starke andalusische Stier ist im Verhältniß eben so schön gebaut, als die leichte Gazelle und der flüchtige Hirsch. —

Jene falschen Begriffe von der Proportion und eine blinde Verehrung des classischen Alterthums, haben einseitige Ansichten veranlaßt, wonach man nur Griechische Baukunst wollte gelten lassen. Die Proportionen dieser Baukunst sollten das Grundmaaß für alle Völker und alle Zonen und Zeiten geben, was davon abwich, galt für barbarisch; der gute Sulzer war noch der Meinung, daß an dem Straßburger Münster „wenig Gesundes" sei. Der Baukunst aber, wie jeder andern Kunst, hat immer die, in einem bestimmten Weltzustande herrschende Idee ihr Siegel aufgedrückt und die Kunstwerke waren nur ein Wiederschein derselben in der sichtbaren Welt. —

4) Verzierungen. Ist allen wesentlichen Anforderungen ein Genüge geleistet, so tritt zur Vollendung des Ganzen noch der Schmuck hinzu, der am geschicktesten da angebracht wird, wohin die Gelenke des Gebäudes fallen, wo die Glieder sich vereinigen. Durch die Verzierung erscheinen die besonders gegliederten Theile als ein Ganzes. In den großen und wesentlichen Theilen des Gebäudes herrschen wesentliche Verhältnisse, bestimmte Linien, theils die Cirkellinie, wie bei den Säulen, theils die senkrechten und wagerechten Linien. In den Verzierungen finden die freien und geschwungenen Linien einen angemessenen Spielraum und durch den Contrast mit jenen strengeren Linien wird das Wohlgefallen daran gehoben. Der ganze Reichthum der mineralischen und vegetabilischen Natur kann zur Verzierung verwendet werden; allein auch hier soll der Künstler nicht blos nachah-

men, sondern nachbilden. Bei den Griechen und Aegyptern erscheint diese Nachbildung oft nur als Anspielung. Ueberhaupt zeigten auch hierbei die Alten in der classischen Zeit der Kunst großen Geschmack, selbst wenn sie sich den phantastischen Spielen der Thier- und Pflanzenwelt hingaben. Die große Architektur muß keusch und nüchtern in der Wahl der Verzierungen sein; einzelnen Theilen darf nicht eine vorlaute Stimme vergönnt werden. Zu große Abwechslung in den Verzierungen wirkt störend, vielmehr liebten die Alten hier eine gleichmäßige Wiederholung. Hier ist es nun wo die Bildnerei der Baukunst die Hand reichen muß; wir wollen sie nicht so isolirt stellen, wie es Winkelmann noch that; beide bedürfen einander, doch sollen sie sich nicht gegenseitig den Weg vertreten. Bei der schönen Baukunst sind insonderheit dem Bildhauer bestimmte Räume zur Verzierung überlassen. Die Akroterien, Frontons, Metopen, Friese werden theils mit freistehenden Statuen, theils mit Reliefs verziert. Im Ganzen kann als Grundsatz angenommen werden, daß der Gipfel und die Stirn des Gebäudes am reichsten verziert wird.

Letztlich haben wir noch etwas über die Farben der Stoffe der Baukunst zu sagen. Einfarbigkeit ist das Günstigste und zwar hat der lichtere Ton den Vorzug vor dem dunklen; das Buntscheckige verhindert das Hervortreten der reinen Formen und einfachen Linien. Gesprenkelter Granit und Porphyr, oder gestreifter und geäderter Marmor können verwendet werden, da sie in einiger Entfernung einen gleichfarbigen Ton annehmen. Auch metallischer Glanz ist nicht zu verschmähen, die Prachtgebäude der Römer waren mit Goldplatten belegt und Petersburg und Moskau glänzen mit ihren vergoldeten Kuppeln, die zum Theil der byzantinischen Baukunst angehören. Napoleon hatte den schönen Eindruck, den die Kuppeln von Moskau auf ihn machten, nicht vergessen, so schlimm es ihm auch dort ergangen war. Sogleich nach seiner Rückkehr gab er Befehl die Kuppel des Doms der Invaliden zu vergolden. —

Welchen wohlthätigen Eindruck die gleichmäßige Färbung einem Gebäude giebt, bemerken wir, wenn wir es im Mondlichte betrachten, wo noch hinzukömmt, daß die kleineren Partien zurücktreten und nur die großen Umrisse sich gegen den dunklen Horizont abzeichnen. Dann versöhnen wir uns oft mit Gebäuden, die uns bei heller Tagesbeleuchtung verwirren, wie dies z. B. mit dem Eingang der Peterskirche in Rom der Fall ist.

So sehen wir, wie die geometrischen Linien die ersten Grundverhältnisse des Gebäudes bilden; die Symmetrie kündigt dann das Werk als ein Werk des menschlichen Geistes an, das sein Dasein durch sich selbst haben soll; die Proportion bestimmt das Ebenmaaß und den Charakter, durch die Verzierung kömmt Fülle und Pracht hinzu. Da verstehn wir die Fabel Amphions, die uns erzählt, daß die Mauern von Theben sich durch die Harmonie der Töne zusammenfügten. —

---

## Literatur.

**Rafael. Kunst und Künstlerleben in Gedichten von Karl Förster. Mit Kupfern nach Gemälden von Rafael. Leipzig bei Göschen 1827. —**

Wir haben öfter von dem Vorrechte gesprochen, welches die Kritik habe, betrachtend zu dem Kunstwerke heranzutreten, und ihm dadurch die höchste Anerkennung zu geben, daß es den darin aufgeschlossenen aber dennoch verschlossen liegenden Gedanken ausspreche. Hier sehen wir nun einen Dichter zu den Werken eines Künstlers herantreten und die Deutung seines Lebens und seiner Schöpfungen in der Sprache, die ihm die Muse verlieh, versuchen. Der Poet scheint hier einen doppelten Eingriff, in das Gebiet der Philosophie und in das der Mahlerei, gethan zu haben und über beides soll er uns Rede stehn. —

Was zuvörderst die Frage betrifft: ob der Dichter in das Gebiet der Philosophie und noch dazu der kritischen, Streifzüge machen dürfe? so müssen wir ihm allerdings dies Recht zugestehn, da sich die Poesie mit ihren leichten Schwingen gern unter dem Himmel des Gedankens sonnt und ihr Gefieder, das in dem düstern Erdenschatten oft nur grau erscheint, spielt dann sogleich in buntfarbig goldener Pracht. Es giebt kein so tiefes Geheimniß der Wissenschaft, das nicht auch von der Poesie ausgesprochen werden könnte, obwohl das Unpassende der Form gleich einleuchtet, wenn wir ein System der Logik in Sonetten oder andren Reimweisen und Versen verlangen wollten. Unser Dichter aber mußte sich um so mehr aufgefordert fühlen, zuweilen sein poetisches Luftschiff mit dem Ballast des Gedankens zu beschweren, da Rafael, dessen Ausleger er wird, uns selbst in die Schule von Athen führt und die *scientia rerum divinarum* uns im Bilde zeigt. — Was nun die zweite Frage betrifft: ob nämlich der Dichter in das Gebiet der Mahlerei streifen könne, so ist dieses schon in alter Zeit von Horaz und in neuer Zeit von Lessing zur Sprache gebracht worden. Es

scheint hierbei vornehmlich zweierlei in Betracht zu kommen. In jedem Kunstwerke ist ein poetisches Element vorhanden, ja wir möchten behaupten, daß ein jeder wahrhafte Künstler Poet ist, in sofern er mit schöpferischer Kraft und Begeisterung erfindet, das Erfundene in seinem Werke vor die Vorstellung bringt und aus sich herausstellt. — Wie nun die Philosophie, als die gemeinsame Mutter aller Wissenschaften, das Recht hat, zu jeder einzelnen hinzuzutreten und ihren Antheil für sich in Anspruch zu nehmen, so hat auch die Poesie das Recht von den bildenden Künsten dieses Besthaupt zurückzufordern, um zu zeigen, daß sie die selbstständige und souveräne Königin ist.

Der Dichter hat seinen Gedichten folgenden von **Tieck** geschriebenen Wahlspruch vorangestellt: „Was können wir den großen Kunstgeistern zum Dank anders widmen, als unser volles, entzücktes Herz, unsere andächtige Verehrung? für diese unbefangene, kindliche Rührung, für diese völlige Hingebung unsers eigenthümlichen Selbsts, für diesen vollen Glauben an ihre edle Treffsichkeit haben sie gearbeitet.“ Wenn dies das ganze Geheimniß der Aesthetik wäre, dann wäre es in der That leicht ein Kunstwerk würdig zu betrachten. Allein wahre Anerkennung fordert mehr, als ein volles, entzücktes Herz und als blos andächtige Verehrung. Hätte der Verfasser vorliegender Sammlung es nur „bei der unbefangenen kindlichen Rührung, bei der völligen Hingebung seines eigenthümlichen Selbsts“ bewenden lassen, so würden wir nicht vernehmen, wie er in sinnigen Liedern und mit gedankenmäßiger Auslegung der Kunstwerke befreundet, ihre Deutung in schöngefügten Weisen giebt. Aufgeben sollen wir allerdings vor dem Kunstwerke unser eigenthümliches Selbst, aber nur um es geläutert und verklärt wieder zu gewinnen, wo wir dann vor dem Kunstwerke an Juliens ewigen Ausspruch erinnert werden: „je mehr ich gebe, desto mehr empfange ich!“ —

Eine zweite Betrachtung, die bei dem Einschreiten der einen Kunst in das Gebiet der andern sich aufdringt, ist die, daß eine jede Kunst ihr bestimmtes Element und ihre bestimmte Sphäre hat; der Musik ist der Ton, der Mahlerei die Farbe, der Dichtkunst die Vorstellung als der Stoff angewiesen, in welchem sie arbeiten. Hier zeigt es sich nun bald, wo die Grenze einer jeden einzelnen von diesen Künsten liegt und wo dann die eine ergänzend zu der andern hinzutreten darf. In dem Bilde des Mahlers finden wir eine bestimmte Situation, einen einzelnen Moment festgehalten; wir verlangen zu wissen, was vorhergegangen, und was weiter zu erwarten steht; wo aber dies nicht in einer Reihe von Bildern gegeben worden ist, darf die Poesie uns die Vergangenheit und Zukunft des im Bilde dargestellten Augenblicks mittheilen und das innere, tiefere Geheimniß, was nicht im Bild, nur im Worte ausgesprochen werden kann, verkündigen. — Um eine bloße Wiederholung des Bildes, um ein Mahlen mit Worten ist es der Poesie nicht zu thun, sie weiß, daß sie den Glanz der Farbe, die Schönheit der Form, den Schein der unmittelbaren Gegenwart nicht wie die Mahlerei zu geben vermag; allein für den wesentlichen Inhalt und die wahrhafte Bedeutung des Bildes darf ihr das Wort nicht fehlen. — Dagegen gestattet aber auch der Dichter dem Mahler wiederum Zutritt zu seinem Werke und die Scenen zu Dante's göttlicher Comödie und zu Goethe's Faust von Cornelius sind eben so willkommen, wenn auch nicht zum Verständniß, doch zur belebteren Anschaulichkeit der von den Dichtern eingeführten Personen, als uns ein Lied Goethes von Zelter componirt und von einer seelenvollen Stimme gesungen erst dadurch den lebendigen Odem zu empfangen scheint. —

So ist nun auch unser Dichter zu den Werken Rafaels getreten und hat theils die innere Bedeutung derselben in der umfassenderen Sprache der Poesie ausgesprochen, theils was vor und hinter dem im Bilde dargestellten Momente liegt, durch die Dichtung ergänzt. — Der Faden aber, welcher diese Bilder und Gedichte verbindet, ist das Leben des Künstlers selbst, den der Dichter von dem Schooße der Mutter durch die Schule des Meisters von Perugino nach Florenz und Rom führt, uns dann ihn als den Liebling hoher und gebildeter Frauen, als den Günstling eines kunstsinnigen Pabstes kennen lehrt, ihn ferner in dem stillen Aufenthalte belauscht, wo er alle jene Gunst und jenen Glanz in den Armen der treuesten Liebe vergißt. — Freunde und Schüler sehen wir sich an ihn anschließen, aber in der Blüthe der Jahre wird diese Blüthe gebrochen und mit der höchsten Vollendung der Kunst hat sich ihm auch das Leben vollendet. — Zwischen die bedeutenden Lebens-Momente hat der Dichter die gerühmtesten Werke des Meisters hineingestellt, so daß sein Leben und Wirken sich im schönsten Verein wie in der Wirklichkeit, so auch in der Dichtung zu dem vollsten Blüthenkranze verschlingen. — So reich das Werk auch mit Kupfern bedacht ist, so wünschen wir doch bei einer zweiten Ausgabe dieselben noch vermehrt zu sehn. Es könnte dann für die Geschichte der Ausbildung Rafaels unterrichtend sein, auch aus der Zeit, wo er noch ganz der Schule Peruginos angehörte, ein Bild von seiner Hand zu

sehen. Seinerseits würde dann auch der Dichter den Cyklus der Lieder noch erweitern können, und wie Rafael in seinen Bildern uns von der Schöpfung der Welt an durch das alte Testament, durch Griechenland und Rom hindurch zu der Erlösung in dem neuen Bunde führt, so würden sich auch diese Gesänge zu einem weltgeschichtlichen Epos ausbreiten lassen. —

Um zu zeigen, wie der Dichter die von uns oben erwähnte Berechtigung: zu dem Werke des Mahlers heranzutreten, ausgeübt hat und zugleich den Geist und poetischen Duft, der durch diese Gedichte weht, kennen zu lehren, werden wir in den nächsten Nummern drei Gedichte aus dieser Sammlung mittheilen. Wir haben das Vorwort: die Schule von Athen und die Madonna della Seggiola ausgewählt; das erstere zeigt uns in wie fern dem Dichter die tiefsten Gedanken der Spekulation zugänglich sind, das zweite wie er die Auslegung eines Bildes übernimmt, wo der Pinsel des Mahlers nicht ausreichte, und das dritte, wie der Dichter den einzelnen im Bilde dargestellten Moment zu einer Handlung in vollständiger Entwickelung ausbreiten darf. F. F.

## Lied von Béranger.

In deutscher Nachbildung von Wilhelm Neumann.

### So soll es seyn.

Prophet bin ich, ihr Freunde glaubt;
Denn meiner Kunst ward es erlaubt,
Zu schau'n die Zukunft hell und rein.
So soll es seyn!

Kein Dichter lobt fortan um Sold;
Kein Mächt'ger bleibt dem Schmeichler hold,
Kein Höfling kriechend mehr und klein.
So soll es seyn!

Wuch'rer und Spieler flieh'n nun weit;
Kein Wechsler macht als Graf sich breit,
Und die Beamten werden fein.
So soll es seyn!

Freundschaft, die Lebensglück uns schenkt,
Bleibt nicht auf leu Gespräch beschränkt;
Flieht nicht, wenn Unglück bricht herein.
So soll es seyn!

Die Jungfrau, zählt sie funfzehn Jahr,
Wird kaum, was Liebe sey, gewahr;
Zu achtzehn liebt sie treu und rein.
So soll es seyn!

Die Frau entsagt dem Prunke gern;
Der Mann, blieb' er acht Tage fern,
Läuft nicht Gefahr, schließt nie sie ein.
So soll es seyn!

In Dichterwerken herrscht hinfort
Begeist'rung, nicht Verstand und Wort;
Frei bleiben sie von Spielerei'n.
So soll es seyn!

Der Autor ist voll Würd' und Kraft,
Der Mime nicht mehr geckenhaft,
Kein Kritiker grob und gemein.
So soll es seyn!

Der Großen Schwäche wird belacht,
Ein Spottlied ihrem Knecht gebracht;
Die Polizey mischt sich nicht d'rein.
So soll es seyn!

Der Kunstgeschmack erhebt sich bald,
Das Recht regiert, nicht die Gewalt;
Auf Wahrheit folgt nicht Straf' und Pein.
So soll es seyn!

Nun danket Gott, der's so bestellt;
Er ordnet Alles in der Welt.
Dreitausend Jahr nur wartet fein;
Dann soll's so seyn.

## Zufällige Gedanken.

Von E. r.

29. Welches Räthsel, daß das Ich sich selbst eines ist! Besteht Gottes Allwissenheit nicht viel mehr im höchsten Selbsterkennen, als in der Allkenntniß des Universums? Oder ist dieses eins mit jenem?

30. Unsere Phantasie glaubt Neues zu erschaffen, indeß sie nur Altes zusammen setzen kann, und es geht ihr darin, wie dem Kinde mit dem Baukasten: beim Auseinanderlegen der Steine vergißt es über der Form, daß der Stoff ihm schon gegeben war. Der Gedanke einer Welt ist größer, als ihre Erschaffung, und Gottes Allmacht besteht vielleicht mehr in jenem als in dieser.

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)
Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

# Berliner
# Conversations-Blatt
für
## Poesie, Literatur und Kritik.

Freitag, — Nro. 127. — den 29. Juni 1827.


## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Fünfte Vorlesung.

Wie das angeborne Talent, so soll auch die Kunst in ihrer Sphäre bleiben. Von großer Wichtigkeit ist es, die Grenzen der Bildnerei und Mahlerei genau zu bestimmen. In der Blüthenzeit der Griechischen Kunst war man darüber mehr im Klaren, als in den späteren christlichen Jahrhunderten, wo man theils mahlerisch mit der Bildnerei wirken wollte, theils — zumal nachdem man im 16ten und 17ten Jahrhundert die große Schönheit der Gebilde des Alterthums wieder erkannte, — die Mahlerei hinüber zu der Bildnerei zu leiten versuchte und mühselig steinerne Figuren mit dem Pinsel gleichsam auf die Leinwand meißelte. Die deutsche Schule hat sich später davon wieder losgemacht; in Frankreich finden wir noch heutiges Tages Spuren davon. — Suchen wir den Unterschied beider Künste näher zu bestimmen. Die Skulptur ist die Kunst, welche die individuellen Formen körperlich darstellt; die Mahlerei ergreift den optischen Schein und hält ihn auf der Fläche fest. Beide arbeiten für das Auge, allein bei der Skulptur findet eine Beziehung auf den Tastsinn statt. Das Auge erblickt nur Licht und Schatten und die dazwischen liegenden Farben; von den körperlichen Formen kann sie uns nicht unterrichten, wir sehen nur die Fläche. Um die Körper kennen zu lernen, nehmen wir das Gefühl zu Hülfe und wie weit uns dies unterrichten kann, haben Blindgeborne gezeigt, die gute Lehrer der Mathematik wurden. Dem Sehenden wird die Erfahrung, die er in der Kindheit schon durch den Tastsinn macht, so mechanisch, daß er es ganz vergißt, welche Belehrung das Auge der Hand verdankt. — Der Mahler soll uns indeß wenigstens den Schein körperlicher Formen darstellen; er thut dies durch Abstufung von Licht und Schatten, die er beide durch die Farbe vermittelt; hier zeigt sich die große Wirkung der Beleuchtung des Gegenstandes. — In welcher Beziehung beide Künste zu einander stehn, lernen wir an folgender Aufgabe kennen. Von einer bereits verstorbenen Person ist ein Portrait und eine Büste vorhanden; man gebe nun dem Mahler die Büste, um ein Portrait, und dem Bildhauer das Portrait, um eine Büste danach zu machen. Die Schwierigkeit, die der Mahler findet, ist, daß der Büste das Colorit, der lebendige Ton des Fleisches und der seelenvolle Blick des Auges fehlen; der Bildhauer, dem es nur um die reine Form zu thun ist, findet in dem Bilde viel Ueberflüssiges und wenn er keine Profilzeichnung hat, wird es ihm fast unmöglich die Verhältnisse genau wiederzugeben. *) — Das Eigenthümliche der Bildnerei ist: daß sie auf die Farben Verzicht leistet; angestrichene Statuen sind für uns

*) Eine schwere Aufgabe in dieser Hinsicht hat kürzlich Hr. Prof. und Bildhauer C. Wichmann hier glücklich gelöst. [illegible] Theodor Körners, [illegible] Hr. Wichmann [illegible] Verwandten und Freunde vollkommen Genüge leistet.

Werke des übelsten Geschmacks. Man hat es wollen der Untauglichkeit des Stoffes zuschreiben; allein wenn sich auch Holz und Stein nicht zum Anstreichen mit Farben eigneten, so hat man doch den Wachsfiguren die feinsten Tinten der Carnation zu geben verstanden, Augen von Glasfluß, natürliche Wimpern und Perükken sollten weiter nachhelfen; allein gerade dieser zu weit getriebene Schein wird widerlich. — Nicht unbekannt ist es, daß die Griechische Skulptur nicht ganz abstrakt im farblosen Marmor angefangen und auch auf dem höchsten Gipfel den Reiz der Farbe nicht verschmähte; die ältesten Götterbilder der Griechen waren theils mit bunten Gewändern bekleidet, theils auch angestrichen, ja selbst in der späteren Zeit der vollendeten Kunst wurden Elfenbein, Gold und Purpur zum Schmuck der Statuen verwendet und die Augen von durchsichtigen Steinen eingesetzt; dennoch müssen wir sagen, daß die schöne Skulptur Verzicht auf Farben leistet. Die Verschiedenheit der Farben an der Oberfläche trübt das freie Erscheinen der Form, die nur des Lichtes und Schattens bedarf.

Die nächste Frage ist: Was hat die Bildnerei darzustellen? Der ganze Reichthum der Schöpfung liegt vor dem Künstler ausgebreitet, allein der Bildner erhebt sich sogleich über die unorganische Natur, denn das Unlebendige und Starre, in eben so leblosen Stoffen zu bilden, würde eine interesselose Wiederholung sein; das Lebendige in todten Stoffen darzustellen, wird dagegen den größten Reiz haben. Auch das Pflanzenleben und die formlosen Gebilde der unteren Kreise des Thierlebens läßt die Bildnerei als unwürdige Gegenstände unter sich liegen; erst wo das animalische Leben auf eine höhere Stufe tritt, wo an der Thierbildung die zweiseitige Symmetrie vollkommen ausgebildet erscheint, nähert sich die Bildnerei der Natur; ihr würdigster Gegenstand aber ist die menschliche Gestalt, dieser Gipfel und Triumph der Schöpfung. Die Kunst hat indeß auch von den Thieren einige als Mitgeschöpfe des Menschen geehrt, andere wegen ihrer zierlichen Formen, oder ihres edlen Ausdrucks für nicht unwerth der Darstellung geachtet; wobei die schwierige Aufgabe correcter Zeichnung zuvörderst bedacht sein will. Aus dem gefiederten Geschlecht wurde der Adler als königlicher Vogel dargestellt, andere wurden nur zu untergeordnetem Schmuck oder als Symbole verwendet. Dagegen wurden von den Vierfüßern mehrere in den Kreis der schönen Skulptur aufgenommen. Lysippus hat sich durch seine Pferde, so wie Myron durch seine Kuh einen unsterblichen Ruhm erworben. Die Griechen gingen in ihrem künstlerischen Uebermuth so weit, kühne Zusammenbildungen der thierischen und menschlichen Gestalt zu erfinden; so entstanden die Centauren, Tritonen, Satyrn. Selbst bei ihren Götterbildern kommen Anspielungen, die aus charakteristischen Thierformen entlehnt wurden, vor. So gleicht das ambrosische Gelock des olympischen Zeus der Mähne des Löwen; Herkules kleiner Kopf, der auf starkem Nacken ruht, erinnert an die ähnliche Bildung des Stiers, der leichte Schritt der Diana an den flüchtigen Hirsch. — Immer aber bleibt doch eine unendliche Kluft zwischen dem Thier und dem Menschen und wenn auch die Französischen Philosophen des vorigen Jahrhunderts (Rousseau) den Menschen nur einen civilisirten Affen nannten, der nur den Haarbeutel abzulegen brauche, um sich unerkannt unter die Paviane mischen zu können, so war doch schon in dem Paradies dem Menschen verheißen, daß er zum Bilde Gottes geschaffen sei. Sein Blick ist nicht an die Scholle gebunden, von der er die Nahrung empfängt, er erhebt ihn zu jenen höheren Sphären, wo seine Vergangenheit vielleicht, aber gewiß seine Zukunft ruht. —

---

## Meine Schicksale in Colombia, in den Jahren 1820 bis 1825.

(Im Auszuge mitgetheilt von A. Ewald B.)

(Fortsetzung.)

**Pampatar** war früher der Haupthafen auf Margarita, und zur Zeit, wie die Perlenfischerei in dessen Nähe noch betrieben ward, ein wohlhabender kleiner Ort. Seit mehreren Jahren war aber diese schon vernachlässigt, und während des blutigen Kampfes, welcher auf dieser Insel mit den Spaniern begann, zogen sich die wenigen noch gebliebenen Bewohner nach andern Gegenden zurück. Die irländische Legion hatte den verlassenen Ort freilich durch ihre Gegenwart belebt, aber schonungslos zu dessen Verwüstung beigetragen, und bei ihrem jetzigen Abzuge waren einige zwanzig Kranke die einzigen menschlichen Wesen in dieser Gegend. Die thierische Bevölkerung hingegen bestand aus einem Schwarm von Geier-Krähen (*Vultur aura L.*) von den Eingebornen Zamuros genannt, welche in den spanischen Colonien als einzige Straßenpolizey betrachtet werden können; denn bei der dort herrschenden großen Unreinlichkeit, bleibt ihnen die alleinige Sorge sowohl allen Abfall aus den Häusern als auch todte Hunde, Katzen, Pferde und Esel wegzuräumen, wodurch sie sich ein anerkanntes Verdienst erwerben, und ungestört in der Umgebung menschli-

cher Wohnungen hausen. Sie holen wohl manchmal zur Veränderung ein junges Hühnchen ab, und betrachten auch wohl ein sterbendes Thier wie ein schon todtes, doch sind solche Fälle selten. —

In traurigen Betrachtungen lag ich am folgenden Morgen auf meinem Strohlager; mein Bedienter war nach einem entfernten Dorfe gegangen, um Lebensmittel zu kaufen; zuweilen nur ward die Stille um mich her von den Zamuros unterbrochen, welche zur offnen Thür herein blickten und mit Verlangen auf meinen Tod zu warten schienen; angenehm überraschten mich Antonelly und der Dr. Stahl, welche plötzlich in die Hütte traten. — Von meinem Unfalle und hülfsbedürftigem Zustande unterrichtet war ersterer herbei geeilt, und hatte auch Stahl zur Begleitung aufgefordert. Da meine Wunde tägliche Behandlung erforderte, Stahl aber hierzu zu entfernt wohnte, ließ ich mich in einer Hamaca (einer Art Hangematte) über die beträchtlich hohen Berge langsam nach Norte, dem Wohnorte Stahl's, tragen, wo ich eine kleine Wohnung neben der seinigen miethete.

Mit freundschaftlicher Theilnahme besuchte mich Antonelly noch verschiedene Male, er ging aber kurz darauf nach St. Thomas und kehrte während meines dortigen Aufenthaltes nicht zurück. — Stahl, welcher eigentlich nur ein zum Wundarzt gestempelter Bader war, verband meine Wunde eine Zeitlang; sobald es ihm aber gelungen war, mir den größten Theil meiner Baarschaft abzuschwatzen, kam er seltner, und als ich nothgezwungen mein Darlehn zurückforderte, blieb er ganz weg. — Auch mein Bedienter verließ mich bald darauf; es war ein Mensch von ziemlicher Bildung, sprach französisch und italiänisch, nannte sich: von Allstern, und behauptete Capitain in österreichischen Diensten gewesen zu sein. Als Unterofficier war er mit Uslar's Legion von Hamburg gekommen, und bei Cumana erkrankt nach Margarita zurückgekehrt. Meine nicht schlechte Equipage, und die Hoffnung bei meinem zu erwartenden Tode, Besitzer derselben zu werden, hatten ihn wahrscheinlich dazu vermocht sich zu einem solchen Dienste herzugeben. Da meine gute Natur diese Aussicht aber sehr zweifelhaft machte, kündigte er mir den Handel auf, und trat mit einigen italiänischen Krämern in Verbindung, für die er auf der Insel hausiren ging. Ich miethete mir deshalb eine Negersklavin zur Aufwartung, welche während mehrerer Monate das einzige menschliche Wesen war, das meinem einsamen Krankenlager nahe kam.

Sieben Monate lang hatte ich in diesem verlassenen Zustande zugebracht, als ich es zum ersten Mal wagen konnte mich, mit Hülfe von Krücken, aufzurichten; doch bedurfte ich mehrerer Tage um meinen Körper, von der sieben Monate lang ununterbrochenen horizontalen Lage, an die senkrechte zu gewöhnen: anfänglich ward ich bei jedem Versuche ohnmächtig. Seit längerer Zeit hatte ich nur durch den Verkauf einiger meiner Kleidungsstücke existirt; jetzt reservirte ich mir nur das durchaus Nothwendige aus meiner Garderobe, das Uebrige, nebst goldener Repetir Uhr, Kette, Pettschaft, Brustnadel, Ringe u. s. w. machte ich zu Gelde, und obgleich ich noch weit weniger wie den halben Werth bekam, erschwang ich mir doch über 150 Piaster, womit ich meine Ausgaben noch eine geraume Zeit bestreiten konnte. —

Aber diese Aussicht verlor ich leider durch meine gutmüthige Leichtgläubigkeit; weit entfernt durch den Fall mit Stahl vorsichtiger geworden zu sein, ließ ich mich neuerdings von meinem vorigen Bedienten überreden ihm zur vortheilhafteren Führung seines kleinen Handels mein mit Aufopferung zusammen gebrachtes Capital vorzuschießen. Nicht der mir dafür versprochene Vortheil bestimmte mich hierzu, sondern der aufrichtige Wunsch das Fortkommen eines Menschen zu befördern, welcher augenscheinlich bessere Tage gesehn hatte. — Mein Leichtsinn kam mir theuer zu stehn. — Nach Verlauf eines Monats lief der saubere Patron davon, indem er seine Schulden nicht mehr zu bezahlen vermochte. — Da lag ich nun in einem fernen Welttheile, ohne Freunde, ohne Geld, ja ohne Geldeswerth und mit einer unheilbar scheinenden Wunde. —

Ueber meine trostlose Lage nachdenkend, saß ich in meiner einsamen Hütte, als mich ein in Juan Griego ansässiger nordamerikanischer Kaufmann, Namens Henry Taggart besuchte, mir einige Charten von verschiedenen Provinzen Colombia's zeigte und sich erkundigte, ob ich die Copie derselben machen könne. Der sich damals auf der Insel aufhaltende Agent der Vereinigten Staaten, Obrist Charles S. Todd, war von seiner Regierung beauftragt, sich wo möglich einige Charten der nur unvollkommen gekannten festen Küste zu verschaffen; der Gouverneur der Insel hatte ihm die seinigen zu kopiren erlaubt und mich hatte man als den Einzigen genannt, welcher eine solche Arbeit verstände. Mit der Bedingung mir die nöthigen Instrumente und Materialien anzuschaffen, übernahm ich die Ausführung; Taggart besorgte mir alles, so gut es zu haben war, und obgleich mein kranker Zustand mir nur wenige Arbeitsstunden erlaubte, kopirte ich die erste in wenigen Tagen zu Todd's völliger Zufriedenheit. Er besuchte mich, unterhielt sich mit mir, und

der spanischen Sprache nicht mächtig, ohne Sekretair wie er war, bot er mir an, bei ihm zu wohnen und späterhin in seiner Gesellschaft die Reise zu dem, in Cucuta versammelten Congresse zu machen. Natürlich bat ich mir keine lange Bedenkzeit aus, sondern folgte ihm ohne Verzug nach dem Dorfe San Juan, dem kühlsten auf der Insel, wo er damals wohnte.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Anekdoten.

Man sprach in einer Gesellschaft zu Paris viel über die Memoiren der Frau von Genlis und ihren Charakter; der Dichter Delavigne, der dabei war, äußerte sich über diesen Gegenstand: *Il n'y a rien de naturel dans cette femme, que ses enfans.*"

Ein Banquier von Hayti hatte eine Tratte (*une traite*) auf ein großes Pariser Handelshaus gestellt, und sie sollte dieser Tage eingezogen werden. „Ich gebe nichts ein, sagte der französische Banquier, denn die *traite des noirs* gehört in Frankreich zu den verbotenen Dingen."

---

## Berliner Chronik.

**Königl. Oper.** Mittwoch d. 27sten. Scenische Darstellung aus der italienischen komischen Oper: *Il Fanatico per la Musica,* nebst einigen anderen Gesangstücken von verschiedenen Komponisten. —

Das wahrhafte Genie ist immer universell, und wie Goethe und Shakespeare als die großen Dichter nicht nur Trauerspiele, sondern auch Lustspiele und Lieder schrieben, so ist Mad. Catalani die große Sängerin auf der Bühne dadurch, daß sie nicht nur die Majestät einer Königin, sondern auch die Naivetät und Schalkheit eines losen Mädchens mit gleicher Wahrheit und Lebendigkeit darstellen kann. — Obwohl wir leider nur einige unzusammenhängende Scenen aus der genannten Oper sahen, in welcher Mad. Catalani als Aristea, Dichterin und schwärmerische Verehrerin Metastasios auftrat, so hat sie, wie sie in den früheren heroischen Opern uns ihre tragische Kraft zeigte, uns nun auch ein vollständiges Bild von dem gegeben, was sie in der komischen Oper leistet. Kaum sollte man glauben, daß in jenem Gesicht, in dem wir nur gewohnt sind, den Stolz einer Semiramis, die wildaufgeregte Leidenschaft einer Menima zu sehn, auch der Witz, die Schlauheit, die Grazie und der liebenswürdige Humor eines achtzehnjährigen Mädchens erscheinen könnte und doch sahen wir dies heut auf eine Weise geleistet, wie noch nie. Keinen Augenblick stand Aristea auf der Bühne, ohne durch ihr Spiel, selbst wenn sie nicht sang, alle Aufmerksamkeit auf sich zu fesseln, und die Heiterkeit, die über ihr ganzes Wesen ausgegossen war, theilte sich wie ein unsichtbarer Aether der ganzen Versammlung mit, so daß ihr ein weit stürmischer Beifall zu Theil ward, als in allen früheren Vorstellungen. Die vornehmste Ursache dieses freien und aufgeregten Spiels der Mad. Catalani lag wohl diesmal darin, daß sie die Hauptscenen mit einem Landsmann, Herrn Benincasa aus Dresden spielte, an dessen Spiel als Don Febeo das ihre einen Anhalt und Widerklang fand, dessen sie sonst entbehrte.

Hr. Benincasa ist ein Buffo von der feinsten Art; seine Stimme ist noch immer wohllautend und besonders in der Tiefe klangvoll, allein gegen sein Spiel tritt sie in den Hintergrund, obwohl sie in den Ensemble-Stücken von der besten Wirkung ist; in dem raschen Parlando, was eine Hauptforce der italienischen Buffos ist, dürfte es ihm so leicht kein anderer gleich thun. — Hr. Stümer und Dem. Hoffmann schließen sich mit deutscher Biederkeit und Bescheidenheit an die italienische Frivolität an. —

Nach einem Zusammenhang der Handlung durfte man auch bei dem Arrangement dieser Oper nicht fragen. Am meisten fiel es auf, daß das Schlußterzett: „*O dolce concento*,„ wodurch die ganze Handlung geschlossen und der Zwist versöhnt wird, nicht frei als zu dem Stück gehörend, sondern mit den Notenblättern in der Hand, wie ein Uebungsstück gesungen wurde. — Die dabei anwesende Gesellschaft im Hintergrunde hätte der Hr. Regisseur nicht so in regelmäßig bunte Reihe setzen sollen; dann wäre vielleicht die Unterhaltung lebhafter gewesen. Der Uebersetzer hat geglaubt, nicht treu genug sein zu können. Wenn Don Febeo sagt:

„*Miei rampolli feminili*"

übersetzt er:

„Ihr weiblichen Sprossen." —

Eine etwas ältliche Dame hinter mir hört ich ihren Nachbar fragen, ob es nicht ein Druckfehler sei und heißen müßte:

„Ihr weiblichen Sprosser!" —

Geschlossen wurde mit dem Triumphgesang der Mad. Catalani „*God save the king.*" „Auf Begehren" hieß es in der Zeitung; solch einstimmiges Begehren ist nicht das rechte und wär auch nicht nöthig, da das Publikum von selbst sein Begehren darnach laut genug ausgesprochen hat. Man denke sich in einer Englischen Zeitung angekündigt: auf Begehren: *God save the King!!* Und ist es nicht auch unser National-Lied? —

---

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)
Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

# Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik.

Dienstag, — Nro. 130. — den 3. Juli 1827.


## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Siebente Vorlesung.

Wir kommen heut zu der Untersuchung über die Schönheit des Menschen. Die Versuche, die menschliche Schönheit nach bloßen Maaßen und Lineamenten zu bestimmen, mußten nothwendig verunglükken, die Schönheit läßt sich nicht mathematisch berechnen; auch die dem Auge wohlthuenden Wellenlinien sind nicht das Entscheidende, wie wir dies schon früher bemerkten. — Schiller unterscheidet mit seinem, überall das Wahre ahnendem, Sinn die architektonische Schönheit und die Schönheit des Ausdrucks. Die erstere beruht auf dem Bau, den Verhältnissen und Umrissen der menschlichen Gestalt; die zweite auf der edlen Bildung des Gesichtes. — Sollten aber nicht alle Züge der menschlichen Gestalt bedeutend sein, so daß das Urtheil über die Schönheit überhaupt physiognomisch ist? Daß wir einen Schluß von dem Aeußern auf das Innre thun dürfen, ist schon von den alten Völkern behauptet worden. So viel ist gewiß, daß die Menschen geborne Physiognomiker sind, d. h. daß sie ohne irgend das Innere des Menschen zu kennen, aus seinem Aeußern sich gewisse Vorurtheile bilden, die wohl zuweilen — doch nicht immer trügen; wie oft finden wir nicht, daß schon Kinder gute Physiognomiker sind. — Zur Wissenschaft haben selbst die geistreichen, jedoch oft verunglückten, Bemühungen Lavaters die Physiognomik nicht erhoben; — allein es ist ein Sinn dafür in dem Menschen vorhanden, der immer von großen Künstlern ausgebildet wurde. — Außer Lavaters Versuchen haben wir noch einige andere zu nennen. Tischbein wollte die menschliche Physiognomie zurückführen auf die Aehnlichkeit mit den Grasfressern, den Raubthieren und dem eigentlichen Menschen. Da wieß er nach, wie Michel Angelo mit dem Löwen, Correggio mit dem Schaf, und Raphael mit einem Engel zu vergleichen wären. Es wurde ihm mit gutem Grunde dagegen eingewendet, daß Michel Angelo seine platte Nase schon in frühster Jugend durch einen Faustschlag erhalten habe und das angebliche Portrait Correggios schwerlich das rechte sein dürfte, da er in den besten Jahren starb, hier aber als Kahlkopf abgebildet ist. — Das Gesicht ist nicht das Buch, in welchem wir den geistigen Ausdruck des Menschen allein lesen; auch auf die Stimme, die Bewegung (Mimik) muß Rücksicht genommen werden. Ueberhaupt unterscheiden wir dreierlei Arten der Kennzeichen der Leidenschaften. 1) Die physiognomischen; 2) instinktartige Bewegungen, die schnell aber doch mit Freiheit gemacht werden; z. B. bei heftigem Begehren, oder bei Abscheu; 3) sinnbildliche Geberden, um verständlich zu werden. — Es ist nicht absichtlich, sondern physiologisch, daß der Eindruck, den diese Bewegungen machen, zugleich sympathetisch wirkt. Das bloße Nachahmen der Gesichtszüge kann uns eine Ahndung der Gefühle des andern geben. Häufig wiederholte Bewegungen werden zuletzt auch in der Gestalt sichtbar und die Gewohnheit gewisser Leidenschaften lassen bleibende Spuren zurück. Nehmen wir aber auch als Grundsatz an, daß sich die Seele den

Körper zubildet, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß äußere Einflüsse, die nicht von dem Individuum abhängig sind, schon in der frühesten Zeit anfangen. Die Natur verfährt mit unerbittlicher Consequenz; die Mißgestalt des einzelnen Theiles bestimmt auch die Verschiebung der andern Theile; da werden die inneren Anlagen gehemmt, und der Physiognomiker wird sich täuschen. — Zum großen Theil bilden sich die Gesichtszüge schon aus, bevor der Mensch zur sittlichen Reife gelangt ist; oft wird das verdorben, was die Natur gut angelegt hatte, oft wird die von ihr vernachlässigte Bildung durch geistige und sittliche Anstrengung überwunden. Als Sokrates von einem Physiognomiker wegen seines Gesichtes, in welchem dieser alle nur möglichen Laster las, sehr ungünstig beurtheilt wurde, fühlte er sich keinesweges dadurch beleidigt, sondern gab zu, daß die Natur ihn nicht zum besten gezeichnet, was er jedoch durch seinen Willen überwunden habe. — Die früheren Züge kann der Mensch nicht ganz wegräumen, doch kann er sie mit dem Ausdruck erworbener geistiger Eigenschaften verkleiden. — Gall in seiner Schädellehre, verlegte den Ausdruck sittlicher und geistiger Bildung und Anlage zurück in den Knochenbau des Schädels. Seine Verdienste als Anatom des Gehirns, sollen ihm unbestritten sein, allein seine Seelenlehre ist insofern absurd, als nach ihm die Seele ein Kasten mit verschiedenen Fächern wird, (eine Art Knollengewächs, das nach verschiedenen Seiten hin ansetzt und ausschlägt). Für die bildende Kunst ist nichts von ihm zu holen. —

Camper ist ebenfalls auf den Bau des Kopfes zurückgegangen und hat nach dem Winkel, den eine Linie von der Stirn zum Mund, mit einer anderen vom Munde zum Ohr macht, die Schönheit bestimmen wollen. Je stumpfer der Winkel, desto thierischer ist der Ausdruck; das vollendete Griechische Profil nähert sich dem rechten Winkel. Diese Bestimmung hat, so geistreich sie ist, das Mangelhafte, daß dann der ganze Ausdruck in das Profil verlegt wird. — Auch Blumenbachs Verdienst um die Unterscheidung der verschiedenen Menschenracen nach der Schädelbildung darf nicht unerwähnt bleiben. Kömmt der Streit zur Sprache, welche von den verschiedenen Racen die edelste Bildung von der Natur erhalten, so muß die Weltgeschichte und die Cultur-Geschichte befragt werden und diese wird sich für jene Stämme entscheiden, die von dem Nordosten Asiens, von dem Ganges durch ganz Europa sich verbreiteten. Es scheint als ob von der Natur verschiedene Ansätze zur Bildung des Menschengeschlechts genommen wurden: die Gesichtsbildung des Negers mit seiner zurückgedrückten Stirn und den vorgedrängten Freßwerkzeugen steht offenbar der Thierbildung näher, als die der Europäer. — Der Cultur-Zustand entspricht immer auch dem äußeren Habitus; so bei den Chinesen, deren hochgetriebene Cultur sich dennoch niemals über mechanische Fertigkeit erhob, nie von den Schwingen einer freieren Einbildungskraft getragen wurde. Als ewige Vorbilder des schönen Ideals gelten uns die Werke der großen Griechischen Künstler. Kein Volk hat so große Sorgfalt auf körperliche Ausbildung verwendet, kein Volk solche Ansprüche auf Schönheit gemacht; betrachtet man ihre Werke, so möchte man glauben, daß die Künstler mit in dem Rathe der Götter saßen, als die Bildung der Menschen verhandelt wurde. —

Die Natur hat die Schönheit über den ganzen Körper der Menschen ausgegossen und so haben auch die Griechischen Künstler den menschlichen Körper, so wie er aus der Hand des Schöpfers kam, in den Kreis der Ideale, die sie verwirklichten, aufgenommen. Allein auch hierbei haben sie ihren eben so großen, als zarten Sinn für das Schöne und Schickliche gezeigt. Nur die, mehr dem Knaben und Mädchenalter noch angehörenden Götterjünglinge und Jungfrauen wurden unbekleidet dargestellt; so sind Bacchus, Apoll, Hermes noch nicht auf die Stufe des Mannesalters gestellt; eben so gehören Venus und die Grazien noch der unentwickelten Jugend an, wobei wir noch bemerken müssen, daß sie erst nach Phidias unbekleidet gebildet wurden. Wo dagegen Alter und Würde eine Bekleidung fordern, fehlt sie nie; so erscheinen Jupiter, Neptun, Aeskulap, die strenge Pallas Athene, die keusche Diana, die ernste Juno immer bekleidet. Hierbei war nun wiederum die große Kunst der Griechen, daß sie den Körper durch das Gewand hindurch, wo die Schicklichkeit nicht verletzt wurde, erblicken ließen. Die schwere Aufgabe der Zeichnung und der Bildnerei selbst ist: auf der Oberfläche auch das sehn zu lassen, was darunter liegt, so daß der Muskelbau und das Knochengerüste erkennbar wird. In Beziehung auf das Costüm wurde die Kunst von der Griechischen Tracht begünstigt; doch haben die Künstler sich, wo sie es für gut fanden, nicht an Mode und Herkommen gebunden geglaubt. — Um aber die Gemeinschaft, die der Mensch noch mit der thierischen Natur hat, ganz von seiner edleren Natur zu entfernen, stieß ihre Phantasie solche Gebilde unter die Menschheit hinab; so entstanden im Gefolge des schönen Bacchus, die bockfüßigen Satyrn, das Meer wurde

mit Tritonen bevölkert; die Centauren gehören ebenfalls zu solchen Schöpfungen.

Wenn wir nun allerdings zugeben müssen, daß den Griechischen Künstler seine Einbildungskraft oft über die Beschränkungen und Hemmnisse des irdischen Lebens erhob, so daß er Gestalten, die frei von jedem Bedürfniß, von jedem Zeichen des Mangels waren, erschuf, so dürfen wir doch in diesen Göttergestalten keine übersinnlichen Abstractionen sehn, sondern durch die Kunst vollendete Individuen; der Künstler hob aus der Natur das Schöne hervor und reinigte es von Zufälligkeiten. So ward der Bildner ein Ausleger der Natur, dem sie wie dem wandernden Oedipus die Sphinx, Rede stehn muß, wenn er das Räthsel zu lösen versteht.

Hat so der Künstler in der edelsten menschlichen Bildung den würdigsten Gegenstand gefunden, so ist eine weitere Frage: in welchem Verhältniß er diese Vorbilder nachbilden soll? Die Mahlerei hat sich gewöhnlich auf die natürliche Größe beschränkt; ist selten und fast nur in Freskobildern (Michel Angelo) darüber hinausgegangen; allein alle Völker, die in der Skulptur Bedeutendes geleistet haben, legten Werth auf überlebensgroße Darstellungen. Der Grund davon liegt wohl darin, daß, wo es, wie bei der Bildnerei, auf Hervorhebung der Form ankömmt, der sicherste Prüfstein die überlebensgroße Darstellung ist. Wenn der Künstler nicht die kleinsten Lineamente und Abwechslungen versteht, wird sein kolossales Werk wie ein Rahmen sein, den er nicht auszufüllen verstand und die Fehler werden um so entschiedener hervortreten. Ueberdem erforderten die öffentlich aufgestellten Werke, daß die Beschauer sie aus der Ferne betrachten konnte. Auch verkleinern kann die Skulptur; allein als allgemeinen Grundsatz kann man annehmen, daß sie im Kleinen nichts geleistet hat, wo sie sich zuvor nicht im großen bewährte. Erst in der spätesten Zeit der Kunst erscheinen die Gemmen und geschnittenen Steine. — Eine weitere Betrachtung der Statuen der classischen Zeit lehrt uns, daß die Skulptur in einem sehr nahen Zusammenhang mit der Architektur stand, und dies bestimmt vornehmlich den Gesichtspunkt, von welchem die Statue zu betrachten ist. — Die Hauptgottheiten hatten ihre bestimmte Stelle in dem Hintergrunde des Tempels, andere standen in Nischen, weshalb die Forderung, daß man jede Statue von allen Seiten müsse betrachten können, ungehörig ist; selbst der Apoll von Belvedere und der Laokoon verlangen bestimmte Gesichtspunkte.

---

# Der Traum.

## Eine Unsterblichkeitshymne von ***

### Zweites Kapitel.

Als die Göttin verschwunden war, wollte ich mir noch einmal recht ernstlich die Augen reiben, die hierdurch veranlaßte Bewegung ließ mich die Erfahrung machen, daß ein fremder Körper, mittelst des Rückgrates, mit mir zusammenhänge und durch meine Anstrengungen gleichfalls in Bewegung gesetzt werde. Augenblicklich spürte ich eine Gegenwirkung, als ob das nachbarliche Selbst gleichfalls sich mit Erheiterung seiner Augensterne beschäftige. Zu gleicher Zeit drang eine bitter-wehmüthige, süßlich-schneidende Stimme in mein Ohr. Sie sang:

### Erstes Lied.

Ach, was sind doch die Gassen so leer,
Daß d'rob die Steine stutzen.
Ach käme doch mein Liebchen hieher,
Um die Laternen zu putzen.

• • •

### Zweites Lied.

sprach dieselbe Stimme:

Was scheeret mich die Unsterblichkeit,
Ich will nur s....en und fr....en,
Ach hätt' ich nur Geld, wie macht' ich mich breit
Und meine Lakai'n hätten Tressen.

• • •

### Drittes Lied.

sagte gerade dieselbe Stimme:

Ich ging auf die Post und gab ihr 'nen Brief,
Geschrieben an meine Friedrike,
Da gab ich ein Kopfstück, daß ab er lief
Und kriegt 'nen Zwölfer zurücke.

• • •

### Viertes Lied.

Ei, sage mir Eins zum Spaße,
Wo wohnt die Liebste mein? —
Es soll in der Jägerstraße
Zu ed'ner Erde seyn.

• • •

### Fünftes Lied.

Nach meinem sel'gen Tode
Verbrennet das blaue Band,
Es liegt in meiner Komode
Im Schubfach zur linken Hand.

• • •

### Sechstes Lied.

Wann ich mein Liebchen führ' zum Altar,
Bekomm' ich zehntausend Thaler baar,
Dazu will die Tante legen
Ihr Mobiliar-Vermögen.

* * *

### Siebentes Lied.

Du großer Schiller, du Genius,
So seufzte jüngst ein Philister,
Da reckt' ich die Zunge gegen sein Bild,
Doch das mißfiel dem Minister.

* * *

„Nun geht es schon bis zu einem Dutzend" seufzte ich.

Die Stimme fuhr fort, während ich die Hände faltete:

### Achtes Lied.

sage Achtes Lied.

Sie holte mich jüngst bei'm Cotillon,
O Seligkeiten, o Schwindel!
Da flüsterte hinter mir Geisterhohn:
„Geh, Harry, schnüre dein Bündel!"

* * *

### Neuntes Lied.

sage Neuntes Lied.

Traun, der Poeten giebt es nicht viel,
Die man mir vergleichen könnte
Horaz und Wieland, Tibull und Virgil,
Die hatten gar keine Talente.

* * *

### Zehntes Lied.

sage Zehntes Lied.

Der bleiche Heinrich durchzog das Land,
Steckbriefe waren ihm nachgesandt,
Der bleiche Heinrich war Vagabund,
Sein Liebchen war Eh'frau und war gesund.
Und plötzlich blickt ein blasses Gesicht
Hinein zum Fenster ('s war Mondenlicht):
„Madame," so flüstert ein Geisterlaut,
„Ich gratulire. — Sie sind halt Braut!"

(Fortsetzung folgt.)

---

## Berliner Chronik.

**Freitag d. 29: Königl. Oper. Demoiselle Schechner als Julia in der Vestalin.**

Eine der glänzendsten Darstellungen seit langer Zeit war am Freitage die der Vestalin. Dem. Schechner versuchte sich als Julia und entwickelte zum erstenmale die ganze Fülle ihres Talentes und ihrer unvergleichlichen Stimme, doch trat auch zugleich hervor, wie ihr noch zur vollendeten Künstlerin Vieles fehle. Der Beifall war betäubend und wurde wie gewöhnlich da laut, wo man der jungen Sängerin durch Stillschweigen hätte sollen zu erkennen geben, daß sie Mißgriffe gethan habe. In der Scene z. B. des ersten Actes, in welcher Julia nach der strengen und mitleidsvollen Ermahnung der mütterlichen Oberpriesterin zum erstenmal den mit Gewalt zurückgedrängten Schmerz hervorbrechen läßt, gerieth Dem. Schechner bei den Worten „Entsetzen füllt mein Herz" dermaßen außer sich, daß sie eine Kraft der Stimme anwandte, welche für die höhere mächtigere Leidenschaft des zweiten Acts zu verstärken ohnmöglich war, ohne nicht den Gesang, wie es bei uns freilich geliebt wird, in Geschrei ausarten zu lassen. Solch ein Uebermaaß der Leidenschaft ist in dieser Scene um so weniger am rechten Platz, weil Julia einerseits den Geliebten noch nicht wiedergesehn hat, und anderseits so eben die Vestalinnen herzutreten, ihr den Beginn des Opfers zu verkünden, so daß Julia mit ähnlicher Herrschaft, mit deren Kraft sie bisher ihren Schmerz in Gegenwart der Jungfrauen zu bezwingen wußte, ihn auch jetzt zurückzuhalten sich wenigstens bemühen muß. Erst im zweiten Act darf sie ihren Klagen ganz freien Lauf lassen. Doch dieß Zurückdrängen der tiefsten innersten Wünsche, welches Mad. Schulz so meisterhaft ausdrückt, indem sie zugleich durchtönen läßt, welche schmerzliche Gewalt dieser Zwang koste, hatte Dem. Schechner auch in den früheren Scenen schon vernachläßigt. Deshalb können wir auf keine Weise damit zufrieden sein, wenn die Sängerin später ganz dem ersten Sinne ihres Gesangs entgegen, als sie dem Geliebten Licinius den Lorbeerkranz auf die Stirn drückt, die Worte: „Siegreicher Held" u. s. w. Ganz nur wie jede andere Priesterin singt und eine Fassung zeigt, welche mit der Maßlosigkeit ihres bisherigen Schmerzes sich schlecht vereinigen läßt. Ueberhaupt scheint sich Dem. Schechner zu sehr der Stimmung des Augenblicks hinzugeben, und rücksichtslos ohne auf das Ganze ihrer Rolle zu blicken sich vom Strome ihres Gefühls fortreissen zu lassen. Besonders gab der zweite Act hievon die deutlichsten Beweise. Zwar sind seit langer Zeit diese Recitative und Arien nicht mit solcher Gewalt gesungen worden, aber diese Gewalt schien uns auch nicht eben das Lobenswerthe. Der Sohn Cytherens, welchem die spontinische Julia sich weiht, darf nicht der sein, der das Herz mit fast bacchantischer Gluth erfüllt, denn wie sollten mit solchem Gefühl die letzten Arien Julias am Ende des zweiten Acts und im dritten übereinstimmen können? Und dennoch waren es wiederum gerade diese Arien, so wie das Duett mit der Oberpriesterin, welche den besten Theil der Darstellung ausmachten, wenn wir das schluchzende Gefühl abrechnen, das hier so sehr scheint beliebt geworden zu sein. Fassen wir unser Urtheil kurz zusammen, so möchten wir sagen, im Einzelnen sei die Rolle der Julia seit lange nicht so vortrefflich gesungen worden, doch fragmentarische Schönheiten sind noch kein Ganzes, kein Kunstwerk. Dieß sollte Dem. Schechner bedenken, und sich durch den Beifall des hiesigen Publicums nicht irre machen lassen, diejenige Stufe der Kunst zu ersteigen, zu welcher sie geboren scheint.

---

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34

Berliner

Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Montag, — Nro. 134. — den 9. Juli 1827.

## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Achte Vorlesung.

Die Aufgabe bei der Composition und Aufstellung einer Gruppe war: die Figuren so zu ordnen, daß sie weder einander deckten, noch auch das Auge verwirrten und beunruhigten. Welche schwierige Aufgabe die Anordnung einer solchen Gruppe für die Künstler und Kunstkenner unserer Tage ist, hat sich bei den vielfachen Versuchen gezeigt, die bei der Aufstellung der berühmten Gruppe der Niobe in Florenz gemacht worden sind, die man bald über einander, wie die Musen auf dem Parnaß, bald in einen Halbkreis und bald wieder anders aufgestellt wissen wollte, bis Cocquerel das Richtige traf, sie nämlich für den Schmuck des Frontons eines Tempels erklärte und in eine Reihe nebeneinanderstellte, die Hauptfigur in die Mitte, die Söhne und Töchter zu beiden Seiten, wie es das Dreieck des Frontons zuließ. Eine solche Aufstellung ganzer Figuren hatte mehr Energie, als ein Relief, es hob sich mehr von der Fläche ab, die man, um dies noch mehr zu bewirken, oft himmelblau grundirte. Da solche Statuen unverrückt auf ihrer Stelle blieben und nur von der Vorderseite gesehn wurden, vernachlässigte man die Rückseite. Was die Composition betrifft, so erhoben sich die Künstler über die Anordnung, welche die prosaische Wahrscheinlichkeit verlangt. So könnte ein bedächtiger Zuschauer Bedenken tragen, ob denn wirklich die Söhne und Töchter der Niobe sämmtlich auf einer Linie gestanden hätten, als Apoll und Diana ihre Pfeile nach ihnen sendeten; der Künstler legte auf solche Wahrscheinlichkeiten kein Gewicht, dafür wendete er allen Fleiß und alles Talent auf die Wahrheit, die ihm als die höchste galt, auf die der Schönheit und des Ausdrucks. — Die Frontons der ältesten Tempel finden wir mit freistehenden Statuen verziert; so waren auch die neuerdings in Besitz des kunstsinnigen Königes von Baiern gekommenen äginetischen Statuen, der Schmuck eines Tempels des Zeus auf Aegina. Später ging man zu dem Relief über, zu der Wandbildnerei, wie wir diese Kunst im Gegensatz der freien Bildnerei nennen können. Eine Theorie des Reliefs fehlt noch in allen Kunsttheorien. Die Sache ist folgende. Bei dem Relief, das entweder flacherhabene, oder tieferhabene Arbeit ist, tritt ein Moment der Mahlerei hinzu; allein der Künstler muß sich hüten, die Sculptur aus der ihr eigenthümlichen Sphäre zu entfernen. Die einfachste Weise der Wandbildnerei wäre gewesen, daß man einen Kopf im Profil durchgeschnitten und auf die Wand geheftet hätte; da die eine Hälfte die andere genau deckt, ging dem Beschauer nichts verloren. Dasselbe konnte man mit dem ganzen Körper vornehmen, wenn man den Figuren eine so symmetrische Stellung, wie sie die ägyptischen Statuen haben, gegeben hätte; bei solchen Statuen würde nichts von der anderen Hälfte zum Vorschein kommen. Man ging aber bald zu einer freieren Darstellung fort. Wie die Mahlerei durch Licht und Schatten den Gegenständen, die sie auf der Fläche darstellt, den Schein der Rundung und vollen Körperlichkeit zu geben weiß,

so hat auch die Wandbildnerei dies zu leisten gewußt. Sie beschränkte sich nicht auf das Profil, auch die zurück- und abwärtsliegenden Theile wurden dargestellt. Da kam es nicht darauf an, die Hälfte der Figuren genau zu berechnen und durchzuschneiden, hier mußte der Sinn des Künstlers, seine mehr oder minder kühne Genialität entscheiden, wie weit er wagen durfte zu gehn. Es kam darauf an, welche Theile von vorn dargestellt werden können, welche Bewegungen erlaubt sind, ohne daß üble Verkürzungen und Misgestalten zum Vorschein kommen; die alten Künstler halfen sich hierbei auf eine geniale Weise. Wenn sie viele Gestalten, und zwar nicht ruhig nebeneinander, sondern in Bewegung, Handlung, oder wohl gar in dem Getümmel der Feste oder der Kämpfe darstellten, dann gingen sie aus dem Relief in die freistehende Statue über, so daß nicht nur einzelne Arme, Füße, Köpfe, sondern auch ganze Figuren von der Wand abgelöst sind. (Ein schönes Kunstwerk dieser Art ist ein Sarkophag in der Königl. Antikensammlung in Dresden). Die neueren Künstler sind bei solchen Darstellungen oft in Verwirrung gekommen, wollten die Gesetze der Luftperspective, die nur bei der Mahlerei anwendbar sind, geltend machen, brachten perspectivische Verkleinerungen an, häuften und schichteten Köpfe übereinander, daß es ein Grauen ist; von dem Geiste der alten Kunst ist in solchen Darstellungen keine Spur mehr. In neuster Zeit ist die Kunst anfänglich schüchtern, bald aber mit immer mehr Entschlossenheit zur Weise der alten Künstler zurückgekehrt und unter den mannigfaltigen Arbeiten, durch welche in jüngster Zeit Berlin von den Künstlern, die wir mit Stolz die unsern nennen dürfen, verschönt wurde, verdient insbesondere das Relief im südlichen Fronton des Schauspielhauses, der Zug des Bacchus und der Ariadne von Tieck erwähnt zu werden, wo der Künstler von dem Relief bis zur freien Bildnerei fortgegangen ist. Den alten Künstlern schien in dieser Hinsicht nichts zu gewagt; sie ließen auch auf dem Relief den Phöbus mit den vier Sonnenrossen uns grad entgegenfahren; zwei Rosse ließen sie rechts, zwei links anspringen und wenn auch einem bedächtigen Fuhrmann hierbei um seinen Wagen bange werden könnte, so war dies die geringste Sorge des Künstlers. — Nicht nur zur Verzierung der Frontons, auch zum Schmuck der Friese und Gesimse wurden Reliefs verwendet und ein schönes Andenken einer solchen Arbeit besitzen wir in dem Zuge der Panathenäen, der aus dem Parthenon zu Athen gerettet worden ist. — Wo runde Flächen, z. B. bei großen Vasen, mit Reliefs verziert wurden, findet man die Figuren, obwohl sie zu derselben Handlung gehören, in großer Entfernung; so finden wir es auf der großen Vase zu Florenz (auf welcher das Opfer der Iphigenia abgebildet ist). — In die engste Grenze drängten die Griechischen Künstler den Zauber des Lebens und der idealen Schönheit in den geschnittenen Steinen; sie gehören zu dem Vollendetsten, was aus der Werkstatt Griechischer Meister hervorgegangen ist, wie denn auch ihr Erscheinen in die Zeit nach der höchsten Blüthe der Griechischen Kunst fällt. Die schwerere Arbeit war in die Tiefe hineinzuarbeiten; freier war die Hand bei den Cameen, wo das Bild erhobene Arbeit war. Bei den Arbeiten in die Tiefe wußte man, zumal bei dem schönen durchsichtigen Carneol, durch das mehr und mindere Vertiefen, wodurch eine Wirkung von Licht und Schatten, oder von helleren und dunkleren Partien entstand, wenn man den Stein gegen das Licht hielt, der vertieften Arbeit den Schein der erhobenen zu geben. Bei den Cameen benutzte man, was später mehr Spielerei wurde, die verschiedenfarbigen Lagen der Achate, um den Gesichtern, dem Haar, der Bekleidung verschiedene Farben zu geben. Welche Schätze in dieser Hinsicht Berlin verwahrt, wird den Kunstfreunden bekannt werden, wenn in dem neuen Museum die Sammlung der geschnittenen Steine einen zugänglicheren Platz gefunden haben wird. —

Theorie der Mahlerei. Die Skulptur stellt, wie dies schon früher erwähnt wurde, die Form körperlich dar; die Mahlerei stellt das Sichtbare auf einer Fläche durch Farben dar. — Verwirrte Begriffe von Nachahmen und Täuschung haben wie Gespenster in den Kunsttheorien und in den Werkstätten gespukt. Ein weit verbreitetes Vorurtheil war es: der Mahler sei der größte, der die Natur am treusten copire, die Gegenstände am genausten nach Farbe und Gestalt wiedergebe. Was von dem Verhalten des Künstlers im allgemeinen zur Natur gesagt wurde, gilt insbesondere auch von dem Mahler; er soll nicht die Natur wiedergeben, wie sie vor ihm liegt; was er giebt ist nur der Schein derselben und zwar verlangt die Kunst ausdrücklich, daß der Beschauer es wisse, daß das Bild nur ein Schein sei; Täuschung ist unter der Würde der Kunst und noch dazu eine nicht so schwere Aufgabe, als man gewöhnlich glaubt. Wie täuschend sind nicht Rosen von Battist und Papier und doch wie weit steht solche Putzmacherarbeit hinter der Arbeit eines de Heem oder Huysum zurück?

Ein berühmter Natur-Copist, Denner, hat

Köpfe gemahlt, bei denen man durch das Mikroscop die Poren und Härchen der Haut und das Wasser im Auge sieht; in der Entfernung, aus der man die Bilder gewöhnlich betrachtet, geht diese mühselige Kunst verlohren. Im Gegentheil finden wir, wenn wir ein Bild von Tizian in der Nähe, nicht einmal mit dem Mikroskop, sondern nur mit bloßem Auge betrachten, Auseinandergehn der Formen und Farben, und erst in der gehörigen Entfernung wird die Meisterhand des Künstlers, den wir weit höher stellen, als jenen erst genannten, sichtbar. Nicht das wirklich Vorhandene soll der Mahler darstellen, sondern nur den Schein der Wirklichkeit. Nach demselben Prinzip hat nicht nur der Portrait- und Historien-Mahler, sondern auch der Landschaftsmahler zu arbeiten. Käm es hierbei auf Täuschung an, so würden die Guckkasten, Panoramen und Dioramen von größerem Kunstwerth sein, als eine Landschaft von Ruysdal oder Claude Lorrain, worüber doch wohl kein Streit sein dürfte.

Die Gesetze der Optik kommen bei der Mahlerei zuvörderst zur Sprache; im wirklichen Leben sehen wir gewöhnlich über das Sehen hinweg, die Augen dienen uns als Führer, ohne es theoretisch erlernt zu haben, wir sind praktische Optiker, verstehn den Schein auf die Wirklichkeit zurückzuführen. Im wirklichen Leben ist das Auge ein arbeitsamer Diener des Verstandes; der Mahler stellt das Sehen in seiner Freiheit dar, wodurch das Beschauen des Bildes ein Genuß geistigerer Art werden kann, als der der Natur; das was in der Natur uns gleichgültig läßt, gewinnt Reiz in der Mahlerei, so daß die Künstler selbst zu dem herabsteigen konnten, was man Stillleben genannt hat. Ein Leuchter, ein Teppich von Gerhard Dow, ein Weinglas von Terburg und ähnliche Gegenstände des niederländischen, reinlichen Hausgeräthes, an dem wir in der Wirthschaft flüchtig vorübergehn würden, fesseln uns im Bilde. — Der Spiegel — die Construction des Auges. —

Man hat oft die Frage aufgeworfen: welche von den drei Künsten die älteste sei? Viele waren geneigt, die Mahlerei dafür zu halten; allein die Architektur und Skulptur sind die älteren. Daß die Mahlerei erst später geübt wurde, kam wohl daher, daß die Menschen sich nicht von dem Vorurtheil los machen konnten, daß es unmöglich sei die Dinge auf einer Fläche abzubilden, und dennoch dem Auge zu genügen. — Die Mahlerei war zuerst monochromisch; die Umrisse eines Körpers wurden mit einer einzigen Farbe ausgefüllt. Da die Gegenstände im hellsten Lichte am deutlichsten erschienen, so wagte man es nicht durch Schatten zu wirken; dieß geschah erst später. Vom eigentlichen Helldunkel finden sich bei den Alten nur sehr unvollkomne Anfänge. Am spätesten lernte man die große Wirksamkeit der Luftperspective kennen. In gewisser Entfernung erscheinen die Gegenstände getrübter wegen des trüben Mittels, welches die Luft auch bei heiterm Himmel bildet; die Kunst des Mahlers ist nun, daß er den entfernten Gegenständen, obwohl sie nach den Gesetzen der Optik und nach dem Bau des Auges kleiner erscheinen, mit der Energie der Nähe darzustellen versteht. —

---

## Blicke in die Englische Literatur.

Anna Boleyn, ein dramatisches Gedicht von H. H. Milman, Professor der Poesie auf der Universität zu Oxford. London 1826.

Dieß Gedicht verdient in so fern sehr rühmliche Erwähnung als der gelehrte Herr Verfasser darin zeigt, daß er die Poesie sehr gründlich erlernt, und seine Verse mit glücklichem Erfolg nach Shakespear, Milton und Andern gebildet hat. Wenn es überhaupt für den dramatischen Dichter, schon des Vergleichs wegen, ein Unglück ist, nach Shakespeare geboren zu sein, so ist dies für den Verfasser ein noch größeres, weil er sich von dem großen Geiste desselben so unterjochen lassen, daß sich in seinem Stück nichts Eigenthümliches, weder im Charakter der handelnden Personen, die alle ihre Vorbilder haben, noch in der besondern Zeichnung des Einzelnen, findet. Von einer weiteren Nachricht dispensirt uns der bekannte historische Inhalt des Stücks.

Leben und Zeiten von Fr. Reynolds, von ihm selbst beschrieben. 2 *Vol.* London 1826.

Unter den vielen Selbstbiographien, die jetzt in England erscheinen, ist diese zwar keine der interessantesten und besten; da aber in unsern Tagen ein glänzendes Aushängeschild oft mehr Käufer herbeilockt, als die besten Waaren, so läßt sich gewiß nicht leugnen, daß der Verf. seinen Titel glänzend genug gewählt hat, indem man voraussehen darf, daß ein Mann, der sich zum Mittelpunkt seiner Zeit zu machen den Muth hat, entweder großen Einfluß auf dieselbe gehabt oder ihn zu erlangen sich wenigstens anschicken muß.

Aber wer ist denn dieser große Mann, frägt mancher der Leser, der den großen Verfasser des dramatisirten Werther, des Trauerspiels Heloisa, der Oper: der Kreuzfahrer rc. noch nicht kennt. Sollte man etwa die letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts die

Zeit Friedrich des Großen nennen wollen: schrieb dieser denn ein Lustspiel, wie: die Wuth über die Speculation oder „das Mittel reich zu werden" oder „den Narren des Glücks" oder „Lacht wenn ihr könnt," eine Komödie? Wer hat Udolphos Geheimnisse für das Königl. Theater, Covent Garden, in ein Trauerspiel gebracht? — Tretet zurück, große Männer unserer Zeit — ihr habt es nicht gethan, sondern Hr. Frederik Raynold. Und wie viel Dutzend Trauerspiele, Lustspiele, Opern hat er nicht noch außerdem geschrieben? Sind nicht von seiner Meisterhand gewisse rohe Skizzen eines alten Dichters, der zur Zeit der Elisabeth lebte, erst ausgeführt worden, da er seinen „Sommernachtstraum", seinen „Sturm", seine „Lustigen Weiber von Windsor" ꝛc. schrieb?

Wie verdienstlich seine Arbeiten gewesen, sieht man aus folgender Stelle: „Da ich diesen bedenklichen Beruf ergriff, noch ehe ich 19 Jahr alt war und ihn mit Fleiß und Ausdauer bis ins 60ste Jahr verfolgte, so habe ich, es ist wahr, da ich jährlich zwei Stücke hervorbrachte, eine bisher in der Geschichte der Theaterdichtung unerhörte Summe, nämlich über 19,000 Pfund, von den verschiedenen Bühnen erhalten.

Doch zu einem andern Selbstbiographen:

**Denkwürdigkeiten über Leben und Schriften von Lindley Murray, in einer Reihe von Briefen von ihm selbst verfaßt. Mit Vorrede und Fortsetzung von Elisabeth Frank. York. 1826.**

Diese Memoiren sind ein anschauliches Exempel, wie man eine Sache in die Länge zu ziehen im Stande ist; denn der ganze Gehalt desselben hätte sich auf S. 8. zusammen drängen lassen. Das Wichtigste ist daß der Graf von Buchanan im Jahre 1802 dem Verfasser einen Besuch abstattete. Dieser, 1745 in Pensylvanien geboren, war durch seinen Gesundheitszustand genöthigt, 1794 nach England zu gehen, wo er sich dem buchstabirenden und leselernenden Publicum durch seine nützlichen Arbeiten in diesem Fache sehr rühmlich bekannt machte.

Eine Menge von Selbstbiographien, wie „die Abenteuer eines Schiffsjungen," „Scenen Irländischen Lebens" u. s. w. ließen sich diesen beifügen. Doch sei es für jetzt damit genug.

---

## Berliner Chronik.

Donnerstag d. 5. Juli. Concert der Mad. Sessi. — So schwer es sonst hält, in den heißen Sommertagen einen vollen Concertsaal zu haben, so war dies doch Mad. Sessi gelungen, die, gleich der Amazonenkönigin Penthesilea alle Männer aus ihrem Reiche verbannt hatte, und um so siegreicher mit den Damen: Milder, Schulz, Schechner und Heinefetter, auftrat. —

Madame Mariane Sessi zeigte sich in allem, was sie vortrug, als eine Sängerin ersten Ranges, der nicht nur eine mächtige Stimme, sondern auch ein so kunstgebildeter Gesang eigen ist, daß wir alle, die wir jetzt hier singen, bei ihr in die Schule gehn könnten. Was giebt sich nicht alles in Concerten und auf der Bühne den Namen von Trillern, chromatischen Läufen, Rouladen u. s. w. allein neben der Sessi merkt man erst wie schlecht es mit den Künsten anderer bestellt ist; ein bloßes Meckern ist noch kein Triller und ein Zittern und Vibriren von A. bis Z. und von Z. nach A. ist noch kein chromatisches Auf- und Niedersteigen. — Wir hören, daß Mad. Sessi geneigt sein soll, sich hier als Gesanglehrerin niederzulassen; es würde dies ein großer Gewinn sein: denn wie es jetzt bei uns mit der Gesanglehre, zumal in der italiänischen Schule bestellt ist, das sehn wir an den Früchten und Früchtchen. Außerdem soll Mad. Sessi genug Musik verstehn, um wirklichen Unterricht ertheilen zu können, eine Eigenschaft, die leider fast allen großen Sängerinnen abgeht. Selten giebt es eine, die sich die kleinste Arie accompagniren kann, und *prima vista* zu singen ist etwas Unerhörtes. —

Den Preis des höchsten und lautesten Beifalls gewann an diesem Abende Dem. Heinefetter, die in einer Arie aus Rossinis *gazza ladra* den vollen, reinen Ton, so wie die Geläufigkeit ihrer Stimme auf eine Weise entwickelte, welche selbst die zu überraschen schien, die sie bereits in der Oper gehört hatten. — Der sicherste Beweis für die Innigkeit und Seele ihres Gesanges war wohl, daß man durch dies Rossinische Feuerwerk hindurch dennoch so zum Herzen gehende Töne hörte, als ob Mignon: Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn" sänge. —

Das komische Quintett von Hrn. Capellmeister Schneider war zu gelehrt gesetzt, um komisch zu wirken, auch waren sämmtliche Sängerinnen viel zu ernster Natur, um sich zu Späßen herabzulassen, die auf dem Theater, wo sie in ein Stück eingefügt sind, passiren. In dem Concert aber, wo die Sängerinnen in eigenster Person erscheinen, gewinnt der Streit, wer die erste Schreierin sei — zumal von „fünf ersten Sängerinnen" geführt, zu viel Wahrscheinlichkeit. —

*Viva Federico!* von Mad. Sessi gedichtet, componirt und gesungen mit Begleitung des Chors ist ein einfacher und dem hohen Gegenstande, dem er gilt, würdiger Gesang. Wenn *God save the king* wie ein nordischer Eichenkranz die Stirn des heldenmüthigen Herrschens umflicht, so darf auch in dem „*Viva Federico*" dem kunstschützendem Könige, ein Lorbeer Italiens um das Haupt gewunden werden.

---

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

# Berliner Conversations-Blatt

für

## Poesie, Literatur und Kritik.

Freitag, — Nro. 137. — den 13. Juli 1827.

### A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

#### Neunte Vorlesung. *)

Die Skulptur nimmt, wie wir sahen, nur die Gebilde der entwickelten Organisation, nur das Lebendige, in den Kreis ihrer Darstellungen auf; das Andere fügt sie nur als Schmuck, als Symbol, überhaupt als Zuthat hinzu. Bei der Mahlerei kann auch diese Zuthat zur Hauptsache erhoben werden, ihr ist nichts zu gering, alles darf der Mahler in sein Bild aufnehmen, in welchem er uns einen Spiegel vorhält, worin wir die Gegenstände so sehn, wie sie ihm erscheinen. — Die **Zeichnung** wird bei der Mahlerei in einem umfassenderen Sinne, als bei der Skulptur genommen; bei der letzteren genügt es, daß die Lineamente der Gestalt nach ihrer Proportion, nach Statik und Mechanik und nach der Bewegung der Glieder ꝛc. richtig sind; der Bildner stellt dann seine Figur auf eine Basis und läßt die Umgebungen weg. Von der Mahlerei verlangen wir nicht nur jene Forderungen der Zeichnung, so weit sie es leisten kann, erfüllt zu sehn, sie giebt uns überdem noch die Umgebungen, wozu auch Licht und Luft gehören. Dies zu leisten ist eine Wissenschaft nöthig, die dem Bildner fremd ist, die **Linearperspective**. Sie lehrt: die Größe des Gegenstandes und das Verhältniß mehrerer Gegenstände zu einander nach der verschiedenen Entfernung und nach dem verschiedenen Augenpunkte, aus welchem sie gesehn werden, berechnen. — Wir beschränken uns hier, nur auf das, was von dieser Wissenschaft zur richtigen Betrachtung eines Bildes gehört, aufmerksam zu machen. Das erste, was hierbei zur Sprache kömmt, ist der **Horizont**, eine queer durch das Gemälde hindurchgehende Linie. Diese Linie wird auf den Bildern willkührlich angenommen, sie bezeichnet immer den äußersten Punkt, den das Auge erreichen kann. Im Anfange der Kunst machte die Bestimmung des Horizontes und sein Verhältniß zum Vordergrunde große Schwierigkeit, zumal wo auf einem Bilde Gruppen und Figuren vertheilt werden mußten. Nimmt der Mahler den Horizont tief, so decken sich die Gegenstände, man legte daher den Horizont hoch, damit die Figuren ganz gesehen werden konnten. So finden wir es in den altdeutschen Bildern, und überhaupt erkennt man daran überall die Anfänge der Kunst. Schon Andrea Mantegna (geb. 1431, gest. 1506) zeigt sich als Meister in der Perspective und Rafael hat in der Schule von Athen die schwersten Aufgaben der Linearperspective glücklich gelöst. Verschiedene neuere Schulen, namentlich die Französische und Italienische, wichen diesen schweren Aufgaben aus, ihre Compositionen sind mehr in der Weise des Reliefs, nicht so, daß die Figuren in die Tiefe zurückwichen. — Die Linearperspective hat Einfluß auf die Zeichnung der einzelnen Figuren, da die Ferne verkleinert. Dadurch wird das Urtheil über die Richtigkeit der Zeichnung bei der Mahlerei ungewisser, als bei der Bildnerei, und man findet oft, daß selbst

---

*) In No. 127. muß es anstatt „Fünfte“ „Sechste Vorlesung“ heißen.

Meister sich nicht drüber verständigen können. Der Grund davon liegt außerdem noch darin, daß bei Gemälden nur eine Seite, die von einem Gesichtspunkt gesehen wird, vorhanden ist. Durch Schattirung wird die Rundung, überhaupt der Schein des Körperlichen, bewirkt; allein wie stark diese Rundung ist, kann nur geschätzt, nicht berechnet werden, woher es denn kommt, daß die Bildhauer darüber so oft verschiedener Meinung sind. — Wenn der Mahler auf diese Weise durch die Zeichnung und Perspective die Grenzen seines Bildes und die darauf befindlichen Gegenstände bestimmt hat, so ist nun die weitere Aufgabe **das Helldunkel und die Färbung.** — Beides kann nicht wohl getrennt werden, es giebt keinen guten Coloristen, der nicht zugleich Meister im Helldunkel war, und die Meisterschaft in der letzteren Kunst setzt einen guten Coloristen voraus. Das Helldunkel hat es mit den Modificationen von Licht und Schatten zu thun, die wir an den Körpern wahrnehmen, die Färbung bezieht sich auf die Farbe der Oberfläche und oft versteht man darunter nur die Hautfärbung, wofür jedoch der Ausdruck Carnation gewöhnlicher ist. Das Helldunkel ist ein Artikel, der nicht auf der Palette des Mahlers liegt, und obwohl in der Natur etwas Ähnliches vorkömmt, daß nämlich selbst in dem Schatten noch eine Schattirung, in der Nacht eine Hellung statt findet, so gehört dennoch die Kunst des Helldunkels der schöpferischen Willkühr des Genies an. *) Hierher gehören ferner **die Reflexe,** welche nichts anders sind, als der Widerschein, der von einem beleuchteten, undurchsichtigen Körper auf einen anderen fällt, und nicht blos diesen beleuchtet sondern auch seine Lokalfarbe trübt und verändert. Das Helldunkel gehört der späteren Zeit der Mahlerei an; hernach ist man verschwenderisch damit umgegangen, oft war es dabei nur auf ein Effectmachen abgesehn. In der Niederländischen Schule hat man das Helldunkel an sehr untergeordneten Gegenständen angebracht; aber dennoch Großes darin geleistet; so Rembrandt. — Schalken malte seine Portraits nur bei Kerzenlicht. —

Was **die Färbung** des Gegenstandes betrifft, so sind die Farben von der Natur gegeben, allein sie werden durch Beleuchtung und Entfernung modifizirt. Zwischen uns und dem Gegenstande befindet sich Luft, diese ist ein trübes Mittel, nicht vollkommen durchsichtig. Je weiter der Gegenstand von uns entfernt ist, desto mehr wird diese Trübung bemerkbar; entfernte Berge erscheinen blau. — Diese Beobachtung ist die Grundlage **der Luftperspective,** welche die Mahler des funfzehnten und die der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts noch nicht kannten. Auf den Bildern aus dieser Zeit finden wir die entferntesten Gegenstände mit denselben scharfen Umrissen gezeichnet, wie die nahen. Ueberhaupt wurde anfänglich die Umgebung, die Scene, als Nebensache betrachtet, die Hauptrücksicht war die Figur im Vordergrunde; stellte der Künstler Figuren in den Hintergrund, so sorgte er dafür, daß die entferntesten in eben so vollem Lichte und mit eben so deutlichen Umrissen erschienen, wie die nahen. Die Landschaftmahlerei beruht auf der Kunst der Luftperspective; bevor man dieses Geheimniß kannte, gab es keine Landschaftmahlerei. Die Oelmahlerei war der Anwendung der Luftperspective sehr günstig, denn nur mit solchen halbdurchsichtigen Farben konnte dieser Zauber bewirkt werden.

Die **Carnation** ist deshalb so schwer, weil die Oberfläche der Haut in gewissem Grade durchsichtig ist; zumal bei dem Menschenstamme, dem bei der edelsten Bildung der Formen auch der Vorzug der schönen Hautfarbe zu Theil wurde. Je zarter die Haut ist, desto schwieriger ist die Aufgabe für den Mahler, da ist es nicht mit Roth und Weiß abgethan, Fleisch, Adern, Blut und Fasern schimmern durch, die Hautfarbe erscheint sehr gemischt; nun soll das Colorit **rein** sein, und doch darf der Mahler nicht, wie der Dichter, den Hals wie Elfenbein, die Lippen wie Corallen mahlen. — Von hier aus kehren wir noch einmal zur Zeichnung zurück. Man hat gezweifelt, ob die Alten, namentlich die Griechen, die Kunst verstanden haben, Verkürzungen zu mahlen, wobei es nicht allein auf die Zeichnung, sondern auch auf die Kunst der Beleuchtung und Abstufung der Entfernung ankömmt. — Die reiche Sammlung Herkulanischer Wandgemälde, welche Herr **Ternite** aus Neapel mitgebracht hat und die kürzlich von **Goethe** (Kunst und Alterthum Bd. 6. Heft 1.) sehr günstig beurtheilt wurde, enthält in dieser Hinsicht nichts, was von Entscheidung wäre. allein nach Zeugnissen gültiger Schriftsteller kannten die Griechen allerdings die Kunst, Verkürzungen durch Licht und Schatten zu bewirken. Von einem Bild Alexanders, welches Apelles mahlte, wird erzählt, daß der Blitz, den er dem Helden, zum Zeichen seiner göttlichen Herkunft, in die Hand gegeben, geschienen habe **vor** dem Bilde zu stehen. — **Pausias,** der sonst auch als Blumenmahler berühmt ist, mahlte, wie **Plinius** erzählt, einen schwarzen Stier, den man nur von vorn sah und dessen Länge man dennoch messen konnte.

*) [illegible]

Aus der Beleuchtung geht noch etwas hervor, was das Bild zu einem abgeschlossenen Ganzen macht, die Weise nämlich, wie das Bild seine Begrenzung, seinen Rahmen erhält. Wenn die Haupthandlung in die Mitte gestellt ist, so wird das Auge dahin geleitet, wo das hellere Licht ist, der Betrachtende läßt sich gern in dem Schooße des Gemäldes gefangen nehmen, obwohl die Darstellung nach allen Seiten geführt werden könnte. Der Mahler verlegt die Schattenpartien an die Ränder, oft sieht er sich gezwungen, die Figuren abzuschneiden, und die Ergänzung wird dem Zuschauer überlassen. Noch öfter ist der Landschaftmahler gezwungen, sein Bild abzugrenzen, er hilft sich damit, daß er durch große Bäume, Felsen und dergl. den Raum abschließt. —

Bei der **Färbung**, dem Colorit, ist das erste Erforderniß, daß es **rein** sei; dann gewähren die Farben dem Auge Vergnügen; Schatten wirken beruhigend; in dem Auge selbst wohnt eine lichterzeugende Kraft. Dies wußten die Neuplatoniker schon, und auch in einem altdeutschen Reim heißt es:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie hätt' es wohl zu sehen Kraft?

Auf eine weitere **Theorie der Farbenlehre** können wir uns hier nicht einlassen. Goethe hat nicht nur die Physiker, die mit unglaublicher Zähheit an Newtons unbegründeten Hypothesen festhielten, sondern auch insbesondere die Künstler über die Natur und die Geheimnisse der Farben belehrt. Die Annahme Newtons von sieben in dem Lichte vorhandenen fertigen Farben, wird von Goethe als Irrthum nachgewiesen. Er erkennt, so wie der Künstler, nur drei Farben, blau, gelb und roth, als ursprüngliche Farben an; eine Menge Zwischenstufen kann man zählen; allein selbst an dem Regenbogen lassen sie sich nicht so abgrenzen, daß man eine Farbenscala nach den Gesetzen der Musik daran abmessen könnte. Besonders hat Goethe über die Wahl der Farben, über ihre sittliche Bedeutung Vortreffliches gesagt und sich in Beziehung auf die Harmonie derselben, wie das Auge immer die ergänzende andere Farbe fordert und sie sich selbst schafft, wenn sie ihm nicht geboten wird, als gründlichen Physiologen bewährt. — z.

---

## Meine Schicksale in Colombia, in den Jahren 1820 bis 1825.

(Im Auszuge mitgetheilt von A. Ewald B.)

(Fortsetzung.)

Auf diesem Wege von *Las cruces* nach *Salazar* kam es vor, daß unsere Maulthiere auf Leitern steigen mußten. An Stellen, wo die verwitterte Steinmasse durch den Regen zu stark weggeschwemmt wird, sucht man dieses durch queer über den Weg gelegte, in den Seitenwänden befestigte, dicke Knüppel zu verhüten, wodurch der Weg einer Leiter nicht unähnlich wird, und daher auch mit vollem Rechte den Namen *escalera* führt. Diese Leitern bestehn öfter aus 70 bis 80 Stufen, wovon jede einen Absatz von 2 Fuß Höhe und 4 Fuß Länge bildet, den das Maulthier nur durch einen Sprung erreicht und sich nach einer solchen Anstrengung jedesmal ein Paar Minuten ausruht. — An andern Stellen, wo der Boden lehmartig und durch den Regen schlüpfrig geworden ist, vermag das Thier beim Hinaufsteigen noch so ziemlich sicher mit den Hufen in das weiche Erdreich einzugreifen; beim Hinabsteigen aber setzt es sich aufs Hintertheil und mit ausgestreckten Vorderfüßen gleitet es den Berg hinab, wobei der Reuter ruhig sitzen bleibt und nur seinen Körper gegen lebensgefährliche Berührungen zu sichern sucht. Wie gut die Thiere von selbst ihren Weg finden, geht daraus hervor, daß die lasttragenden den wenigsten Unfällen unterworfen sind; freilich werden die Koffer und Kisten jämmerlich dabei zugerichtet. —

Das abwechselnde Hinauf- und Hinuntersteigen verursacht einen beständigen Wechsel in der Temperatur der Luft, und es ist nichts Ungewöhnliches am frühen Morgen schon drückende Hitze, am hohen Mittage aber, der Sonne senkrechten Strahlen ohnerachtet, empfindliche Kälte anzutreffen. Niedriger als die Region des ewigen Winters giebt es hier einige Anhöhn (*paramos* genannt), welche nur periodenweise mit Schnee bedeckt sind; aber zuweilen plötzlich von einem so schneidend kalten Luftzuge heimgesucht werden, daß Thier- und Pflanzenreich dadurch vernichtet werden.

Mit beklommenem Herzen betritt der Creole diese *páramos*; pflanzt beim Eingange nach einem kurzen Gebet zwei in Form eines Kreuzes zusammen gebundene Stöcke auf und verfolgt seinen Weg in dumpfer Stille; durch lautes Sprechen glaubt er einen solchen alles tödtenden Luftzug herbeizuziehn, welches er (*ponerse bravo el paramo*) ein Böswerden nennt.

Die zur Seite des Weges neben einander stehenden kleinen Kreuze gewähren eine ziemlich sichere Schätzung von der Besuchtheit desselben, indem nicht leicht jemand diese Anhöhe ohne ein solches Todtenopfer betritt; außerdem setzen sie den Reisenden sowohl vom Anfange der Gefahr, als auch vom Ende derselben in Kenntniß. Daß diese keinesweges eine eingebildete sey, erfuhr Bolivar zu seinem Leidwesen, als er im Jahr 1819 seine berühmte Diversion nach Neu Granada über den *páramo del almorzadero* machte und in wenigen Stunden fast den vierten Theil seiner Begleiter durch die plötzliche Kälte verlor.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Aphorismen.

7. Wie kleine Beweggründe schieben die Geschichtschreiber oft den Feindschaften großer Männer unter! So streiten auf dem Aushängeschild eines Seifensieders zwei Löwen — um ein Stück Seife.

8. Am weisesten wäre der, welcher jeden Tag wie ein kleines abgesondertes Leben ansehen und anordnen würde.

9. Das Leben gleicht so vielen Dingen und auch der Oper. Ein Bösewicht kann in den Solopartien heillosen Schaden stiften und doch im Chore das Lob der Tugend mitsingen.

---

## Berliner Chronik.

**Oeffentliche Sitzung der Akademie der Wissenschaften am 3. Juli zur Feier des Geburtstags von Leibnitz. —**

Herr Professor **Encke** eröffnete die Sitzung und las die Gedächtnißrede auf den im vorigen Jahre verstorbenen Königl. Astronomen und Direktor der Sternwarte zu Berlin, Joh. El. Bode, dessen Nachfolger Hr. Encke geworden ist. Nicht nur die allgemeinen Verdienste des Verstorbenen um die Wissenschaft, als des Seniors der deutschen Astronomen, sondern auch sein persönlicher, liebenswürdiger Charakter wurde rühmend erwähnt. Hr. Encke machte hierauf die Erwählung des Königlichen **Staatsministers Freiherrn von Stein** zum Ehrenmitgliede, so wie der Herren Professoren v. **Raumer** und **Ehrenberg** zu ordentlichen Mitgliedern der historisch - philologischen und physikalischen Klasse bekannt. — Die ausgezeichnet lebhafte, fast an das Humoristische streifende Antrittrede des Hrn. Prof Raumer, schien die Akademie beinah in einige Verlegenheit zu setzen. Er stellte die Herren in allem Ernste zur Rede, wie sie ihn, der durchaus nicht wisse, was er in einer so gelehrten Gesellschaft leisten solle, zum Mitgliede hätten erwählen können. Mit bekannter Gewandtheit nahm Hr. Professor und Prediger Schleiermacher das Wort und bedeutete dem gelehrten und geistreichen Verfasser der Geschichte der Hohenstauffen, daß er hier ganz an seiner Stelle sei.

— Die **philosophische Klasse** hatte am 13 Juli 1825 als Preisaufgabe: „**eine Erklärung der Thatsachen des thierischen Instincts und des Kunsttriebes, insbesondere im Geiste der neueren philosophischen Systeme**" aufgegeben. Die fünf eingegangenen Abhandlungen wurden sämmtlich für ungenügend erklärt und es steht nun zu erwarten, daß die sogenannte philosophische Klasse nächstdem die Aufgabe selbst lösen wird. Es sollte ein Grundgesetz sein, daß die Beantwortung solcher Fragen der Akademie zur Last fiele, was ihr gewiß nicht schwer fallen könnte, da sie sich in dem Besitz des Geheimnisses befinden muß, denn sonst hätte sie gar nicht das Recht über die eingegangenen Arbeiten zu entscheiden. Die Aufgabe selbst hatte wegen ihrer dunklen Abfassung zu sonderbaren Misverständnissen Veranlassung gegeben. Man hatte nehmlich bei der geringen Notiz, welche die philosophische Klasse der Akademie von den neueren philosophischen Systemen nimmt, da sie weder Fichte noch Solger, weder Schelling noch Hegel zu ihren Mitgliedern gewählt hat, das Ganze für Ironie gehalten und geglaubt, die philosophische Klasse wolle den thierischen Instinkt in dem Geiste der neueren philosophischen Systeme aufgezeigt wissen. Da dies nun gerade der Standpunkt ist, bis zu welchem sich die philosophische Klasse der Akademie in der neueren Philosophie erhoben hat, so dürfte das Aufmerken auf die Thatsachen, welche die gelehrten Herren an sich selbst erfahren, ihnen das Geschäft der Erklärung — welches überhaupt außer dem Kreise der Speculation liegt — sehr erleichtern. —

Die Klasse erklärte, daß sie die Frage und — mithin auch die als Preis ausgesetzten 50 Dukaten — zurücknehme.

Die physikalische Klasse machte folgende neue Preisaufgabe bekannt: Welche natürliche Ordnungen und Familien der Insectenlarven lassen sich aufstellen und so charakterisiren, daß man nach diesen Charakteren in der Larve, wenn auch nicht das Genus, doch wenigstens die Familie des vollkommenen Insekts erkennen kann? Dabei wünscht die Klasse eine nähere Ausführung der Classification der Larven in der Ordnung *Diptera; Linné. (Antliata; Fabr.)*, so daß in dieser Hinsicht weniger bekannte Genera besonders zu berücksichtigen sind. Den zu liefernden Beschreibungen noch unabgebildeter Larven sind Figuren, so wie Exemplare der Larven in Weingeist beizufügen. Anatomische und physiologische Bemerkungen sollen willkommen sein, werden aber nicht zur Bedingung gemacht. Der Termin zur Einsendung der anonymen, mit einem Wahlspruch zu begleitenden Schriften ist der 31 März 1829. Die Ertheilung des Preises von 50 Dukaten geschieht in der öffentlichen Sitzung am 3. Juli 1829. Hr. **Alexander von Humboldt** las hierauf eine Abhandlung: Ueber die Hauptursachen der Temperatur-Verschiedenheit auf dem Erdkörper. —

W.

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34

# Berliner Conversations-Blatt

für

## Poesie, Literatur und Kritik.

Donnerstag, —— Nro. 141. —— den 19. Juli 1827.

### A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

#### Zehnte Vorlesung.

Um in ihre Bilder Harmonie der Farben zu bringen, haben Künstler, die sich nicht auf ein entschiedenes und kräftiges Colorit verstanden, die Ausflucht gewählt, ihre Farben abzudämpfen und zu schwächen; allein wenn einmal Dissonanz in der Färbung vorhanden war, konnte sie dadurch nicht ausgeglichen werden, so wenig als in der Musik die Missklänge dadurch aufhören, daß man ein Piano eintreten läßt. Andere haben schmutzig gemahlt, allen Farben einen grauen oder erdigen Ton gegeben, was noch unangenehmer wirkt. — Diderot nennt Licht und Luft die großen Harmonisten und allerdings kann durch eine gleiche Beleuchtung ein gleicher Ton in das Bild gebracht werden; die Luft mildert ebenfalls grelle Reflexe, allein dennoch kann das Widerwärtige durch diese Mittel nicht getilgt werden. — Ein anderer meint des Guten nicht zu viel thun zu können, er will uns in seinem Bilde den ganzen Farbenkreis geben und glaubt auf diese Weise hinlänglich für Totalität gesorgt zu haben. — Befragen wir die Natur, so sehen wir in ihr die kühnsten Zusammenstellungen der Farben, die dennoch gefallen. So blicken wir gern von dem grünen Teppich des Saatfeldes zu dem blauen Gewölbe des Himmels. Zu der blauen, in das Grüne und Purpurne spielenden Woge des Meers scheint uns der gelb und roth gestreifte Abend- und Morgenhimmel nicht zu grell. Am verschwenderischsten ist die Natur mit den Farben bei dem Schmuck des Gefieders und der Blumen gewesen. — Die Kunst des Mahlers aber besteht darin, die Gegensätze zu vermitteln, nicht sie blos zu schwächen. Eben so wie in der Natur z. B. das Grün sich als die vermittelnde, neutrale Farbe zeigt, die dem Auge besonders wohlthut, so haben dies auch die großen Mahler zu benutzen verstanden. Daß die Bilder der frühesten Zeit in der Färbung so hart sind, hat seinen Grund darin, daß man damals die Luft noch nicht mit zu mahlen verstand. In neuerer Zeit waren aus demselben Grunde, theils Abschwächung, theils Verwirrung und übertriebene Reflexe in das Colorit gekommen; die neuere deutsche Schule ist die erste, die wieder einen besseren Weg betreten hat. Allerdings kann die, dem Mahler gestellte, Aufgabe Schwierigkeiten herbeiführen, allein sein Geschick wird sich vornehmlich in der Besiegung derselben zeigen. —

Bisher sprachen wir von den Mitteln, von dem wie? der Mahlerei; jetzt kommen wir zu dem Gegenstande, zu dem was? derselben. Von der Mahlerei ist nichts ausgeschlossen, kein Gegenstand ist zu gering, der nicht durch die Art, wie er gemahlt wird, Werth erhalten könnte; nur das Widerwärtige und Eckelhafte, wobei die Pein der Einbildungskraft nicht durch die Kunstfertigkeit getilgt werden kann, bleibe ausgeschlossen. Die Niederländer haben uns in ihrem Stillleben gezeigt, wie Unbedeutendes Bedeutung durch die Kunst gewinnen kann. Von solchen leblosen Gegenständen geht die Kunst weiter zur Darstellung von Blumen, breitet sich aus in der Land-

schaft, die sie mit Thieren aller Art bevölkert. Dann erhebt sie sich zum Portrait der Menschen, zur Darstellung von historischen Begebenheiten, komischen und tragischen Handlungen, und was sich nur auf Erden, im Himmel, wie in der Hölle begeben hat, begiebt und begeben wird, ist gemahlt werden. — Je mehr der Gegenstand an Interesse gewinnt, desto mehr werden die Nebensachen untergeordnet. Zu große Ausführlichkeit dürfte bei Bildern von hoher Bedeutung nicht an ihrem Platze sein; den Mantel einer Madonna von Rafael verlangen wir nicht mit der Ausführlichkeit gemahlt zu sehn, wie einen Teppich von Netscher oder Gerhard Dow.

In Deutschland hat eine Zeitlang die Critik und Aesthetik den Mahlern einen beschränkten Kreis anweisen wollen. „Der Ausdruck körperlicher Schönheit, sagt Lessing, ist die Bestimmung der Mahlerei; die höchste körperliche Schönheit ist also ihre höchste Bestimmung.“ Dies würde weit eher als die Bestimmung der Skulptur ausgesprochen werden können; der Mahlerei stehn für den Ausdruck ganz andere Mittel, als die schöne Form zu Gebot. Sie kann uns in ein seelenvolles Auge blicken lassen und die Farbe, zumal die des Gesichts, kann uns ebenfalls über das belehren, was in dem Innern eines bewegten Gemüths vorgeht. Deshalb mußte die Mahlerei sogleich der christlichen Religion sich anschließen, da dieser Glaube das innerste Gemüth in Anspruch nimmt. Die Religion der alten, heidnischen Völker forderte nur Aeußerliches und gab auch nur Aeußerliches.

Versichert wird, daß auch die Mahler der Griechen ihren Bildern Ausdruck gegeben hätten, uns ist wenig davon bekannt; die Neuen haben Wunder darin geleistet. — In der Behandlung und Wahl der Gewänder und des Costüms ist der Mahler ebenfalls freier als der Bildner, der hierin auf Weniges beschränkt ist. Der Mahler kann jeden Stoff wiedergeben, und durch die reichen und glänzenden Gewänder seinem Gemälde einen großen Werth verleihen; wie wir dies bei Darstellungen feierlicher Handlungen, Festzügen und dergl. wohl finden. —

Gruppirung. Die gewöhnliche Forderung, die man an die Gruppirung macht, ist, daß sie pyramidalisch, oder auch in Form einer bewegten Flamme angeordnet sein soll. Das Wahre ist: der Mahler soll nicht in der Weise des Reliefs seine Figuren auf gleicher Linie aufstellen, sondern sie so anordnen, daß das Gemählde Tiefe bekömmt, daß die Figuren theils zurück, theils vortreten.

Composition. Der Mahler soll sein Bild in der Einbildungskraft so lebhaft denken, als ob es ihm vor den Augen stände; darin besteht sein künstlerisches Vermögen; alles Klügeln jedoch über die Composition wird ihm nichts helfen, wenn er nicht in der Zeichnung und im Colorit die nothwendige Fertigkeit besitzt. —

**Allgemeiner Abriß der Geschichte der Kunst.**

Wir beginnen mit den Aegyptern und Indiern: beide Völker haben eine bedeutende Höhe in den Künsten erreicht; vor den Griechen gab es keine vollkommneren Künstler, als bei jenen beiden Völkern. Episodisch sollen nach den Griechen, bei denen wir die Kunst in höchster Vollendung finden, die Etrusker erwähnt werden. — Die Römer spielen keine Rolle in der Geschichte der Kunst; ihre Künstler waren entweder geborne Griechen, oder Schüler Griechischer Meister und ihre Kunstwerke, Nachbildungen Griechischer Werke. — Mit dem Christenthum beginnt eine Revolution. — Constantinopel wird bedeutend für die Kunst im Mittelalter. — Die gothische Baukunst bildet sich in Deutschland eigenthümlich aus; neben ihr entwickelt frühzeitig sich die Bildnerei, die sich auf die Muster der Griechen stützte, während die Mahlerei auf sich selbst ruht. — Einfluß der Begeisterung, welche die classische Literatur hervorrief, auf die Künste. — In Beziehung auf das Entstehen der Künste, muß an die frühere Bemerkung erinnert werden, daß sie keinesweges aus dem Bedürfniß, oder aus dem Streben nach verfeinertem Sinnengenuß entstanden. Ein tiefer eingehender Antrieb mußte vorhanden sein; die Religion nimmt in dieser Hinsicht die erste Stelle ein, dann Ehrgeiz und Nationalstolz, erst spät tritt Luxus und die Freude an prächtigem Aufwand hinzu. — Die Bestimmtheit der Religion übte großen Einfluß. Bei Völkern, die den Anthropomorphismus verwarfen, konnten die Künste nicht blühen; bei den Mahomedanern und Persern wurde Bildnerei und Mahlerei nicht geübt; Mahomed hatte gedroht, daß die Mahler in dem künftigen Leben für die Seelen ihrer Gemählde einstehen sollten. Neuerdings hat sich bei den Persern die Mahlerei ausgebildet; allein sie werden deshalb auch von den echten Muselmännern für Ketzer gehalten. —

**Die Aegypter.**

Ueber den Werth und das Wesen der Aegyptischen Kunst ist mancherlei gesprochen worden. Die Aegypter waren ein Volk unter Priesterherrschaft, und von Priestern gebildet. Die sacerdotale Cultur der alten Welt war und blieb Ueberlieferung; die Völker in Masse haben die Priester verstanden zu erziehen,

aber die Selbständigkeit der Individuen und den freien Geist der Einzelnen haben sie nicht entwickelt und so geschah es, daß ihre Cultur stationär wurde, sich in sich selbst versteinerte.

Der allgemeine Weltgeist aber ist progessiv, fortschreitend; die Griechen nahmen die Bildung der Aegypter auf und während diese zurückgingen, wurden sie von jenen überholt. —

Ein Irrthum in Bezug auf die Aegypter soll gleich zur Sprache gebracht werden. Man hält die Aegypter gewöhnlich für lichtscheu, melancholisch; allein aus manchem ihrer Werke sehen wir, daß sie sich auch auf Lebenslust verstanden. — Der Hauptcharakter dieser Werke ist allerdings Ernst und Strenge, wir wissen aber auch von heitren Volks-Festen, die dort begangen wurden, bei denen oft über eine Million Menschen verschiedenen Geschlechtes und Alters in ausgelassener Fröhlichkeit beisammen waren. *)

Wo ein priesterlicher Orden herrscht, pflegen die religiösen Feste ein Mittelpunkt der öffentlichen Freude zu sein. Die höhere Lehre von dem Einen Gott und der Unsterblichkeit war nur das Geheimniß der Eingeweihten. Die Menge war an die Vielgötterei gewiesen; die freundlichen Götter verlangten Huldigung, die feindlichen Versöhnung; dabei gab es immer Fest und Opferschmauß. — Leider sind die Schriften der Aegypter unter den vielen Stürmen, die über jenes Land gekommen sind, verloren gegangen; die Sprache selbst hat sich in dem Koptischen verfälscht und gemischt erhalten. Neue Belehrung dürfen wir aus der Deutung der Hieroglyphen hoffen, an deren Lösung jetzt mit so ernstem Eifer gearbeitet wird. — (Anerkennung der literarischen Bemühungen des Hrn. Staatsministers v. Humboldt. —)

Von großer Bedeutung für die Kunstgeschichte der Aegypter ist es, daß sie selbst von sich sagen: sie hätten ihre Künste von keinem anderen Volke gelernt, hätten in der Baukunst sowohl, als in der Bildnerei alles selbst erfunden. So erzählt Herodot, und wir dürfen seinem Zeugniß trauen; denn wo fänden wir auch das Volk, bei dem die Aegypter in die Schule gegangen sein könnten? Durch eine große Landstrecke ist Indien von Aegypten getrennt und obwohl in der Lehre, der Verfassung und der Bildung viel Uebereinstimmendes vorkömmt, so ist uns doch der Zusammenhang ganz verborgen; wer wüßte über diesen Abgrund die Brücke zu bauen? Auch bei Plato findet sich in einem der Bücher von den Gesetzen eine Nachricht über Aegyptische Kunst. Er sagt von den Aegyptern, daß sie ihre Götter seit zehntausend Jahren auf dieselbe Weise abbildeten und räth bei dieser Gelegenheit, daß man in religiösen Dingen nicht ändern müsse, da sonst die Ehrfurcht davor gefährdet werde. Daß die Geschichte der Aegypter bis auf sehr ferne Zeiten zurückgeführt werden kann, haben neuere Untersuchungen erwiesen. Zu des Erzvaters Abrahams Zeit gab es in Aegypten schon einen gewissen Luxus und Homer rühmt die hundertthorige Thebe, wegen ihrer kunsterfahrnen Arbeiter. — Auch aus den Anschwemmungen des Nils, den Bänken, die er vor seine Mündungen gelegt hat, aus denen sich nach und nach eine ganze Landschaft, das sogenannte Delta, bildete, hat man das Alter einiger Bauwerke, die sonst unmittelbar am Meer lagen und jetzt meilenweit davon entfernt sind, berechnet. Die sichersten Zeugnisse von ihrer Kunst haben uns die Aegypter in ihren großen Bauwerken hinterlassen, Werke, die schon 500 Jahre vor unserer Zeitrechnung von den Griechen bewundert wurden. In neuster Zeit wurde uns dieses Land durch den ewig denkwürdigen Zug Napoleons wieder aufgeschlossen, in dessen Kriegsgefolge sich, wie in dem Alexanders des Großen, Künstler und Gelehrte befanden, durch deren Arbeiten ein Prachtwerk zu Stande gekommen ist, das zu den schönsten Siegesdenkmalen jenes Feldherrn gehört. —

### Charakter der Aegypt. Baukunst.

Einige Archäologen haben die Baukunst in Stein für nichts anders als für eine Uebersetzung der Baukunst in Holz wollen gelten lassen; die Säulen sollten den behauenen Baumstämmen nachgebildet worden sein. Nichts wäre verkehrter, als in Stein eben so bauen zu wollen wie in Holz; eine jede Weise macht ihre eigne Forderung. Bei den Aegyptern kömmt noch hinzu, daß sie kein Bauholz im Lande hatten, ihre Häuser bauten sie aus Lehm und Ziegeln. Eben so fehlte ihnen das Holz zum Schiffbau. Als die Ptolemäer eine Seemacht unterhielten, ließen sie das Holz dazu in den Wäldern des Libanon fällen. — In Aegypten finden wir frühzeitig die Baukunst schon in einem hohen Grade entwickelt und zwar im Wesentlichen nach demselben System, welches wir später bei den Griechen wiederfinden. An der Säule ward schon die Ba-

---

*) In Paris giebt man ein Ballet: Der verlorne Sohn. Man hat diese Fabel nach dem alten Memphis verlegt und läßt ihn dort sein Vermögen durchbringen. Die leichtgeschürzten Operntänzerinnen in dem alten Memphis sind gewiß für jeden eine sonderbare Erscheinung, der nicht weiß, daß es dort eben so lustig, wie in dem neuen Paris herging. Auch die Musik war den Aegyptern nicht unbekannt, auf ihren Gemälden finden wir Harfenspieler abgebildet.

So dürfen wir das Leben der Aegypter wohl mit einem bunten Blumenteppich auf dunklem Hintergrunde vergleichen.

ſis, der Schaft und das Capitäl unterſchieden; eben ſo an der Ueberlage, Architrav, Fries. Eines Daches bedurfte man unter dem regenfreien ägyptiſchen Himmel nicht. Vorherrſchend finden wir bei ihren Tempeln die cubiſche Proportion, ſie liebten das Feſte, Maſſenhafte; ihr Sinn war nicht auf das Schlanke und Leichte geſtellt. Was den Plan des Ganzen betrifft, ſo wußten ſie die großen, graden Linien zu behaupten. In ihren Verzierungen herrſcht ein großer Reichthum, eine ſchöpferiſche Einbildungskraft. Nur in der Zierlichkeit und Eleganz ſtehn ſie den Griechen nach. —

---

## Der 19. Juli in Charlottenburg.

Was ſchimmert dort wie Geiſterſchein
Wie Glanz verklärter Schatten? —
Ein ſchlummernd Bild in Marmorſtein!
Will ſichs dem Leben gatten? —
In Schönheitspracht ein weiblich Bild
Halb athmend, wie zu Schlaf verhüllt; —
Wohl ſchwellt mit wonnigem Streben
Den ſtarren Marmor Leben? —

Viel Blumen trauern rings umher
Im Schatten der Cypreſſen;
Die Roſe neigt ihr Haupt ſo ſchwer,
Kann nicht ihr Leid vergeſſen; —
Im wunderbaren Marmorbild
Ruht eine Kön'gin hehr und mild;
Da weinten Millionen,
Die Preußens Thron umwohnen.

Die Thränen ſanken in den Schooß
Der heiligen Mutter Erde,
Da wand aus ihr dies Bild ſich los
Mit lächelnder Gebehrde;
Sein Urbild wallte hoch in Glanz,
Durch Wolken hin im Sternenkranz,
Hell ſtralte rings die Stätte
Dem Bild' geweiht zum Bette.

Nun ſchimmerts dort wie Geiſterſchein
Wie Glanz verklärter Schatten;
Es athmet warm der kalte Stein
Möcht' ſich dem Leben gatten; —
Doch ſchläft das Aug', es pocht kein Herz,
Im Buſen wallt nicht Luſt noch Schmerz; —
Was ſtillt der Liebe Sehnen?
Fließt ewig heilige Thränen!

Kurewski-Eichen.

## Meine Schickſale in Colombia, in den Jahren 1820 bis 1825.

(Im Auszuge mitgetheilt von A. Ewald W.)

(Fortſetzung.)

In Mérida traf ich die erſten Spuren des 1812 faſt ganz Venezuela furchtbar zerſtörenden Erdbebens, welches von Oſten kommend, gleichſam an der Gränze von Neu-Granada Halt machte, indem deſſen Spuren ſich weſtlich von Mérida und Varinas verlieren.

Ueber den in einigen Jahreszeiten ſehr gefürchteten *páramo de mucuchies* ſezte ich meine Reiſe fort und erreichte am dritten Tage das Dorf *las piedras*, wo, wie früher bemerkt, die berüchtigten *escaleras* ihren Anfang nehmen. Die Reiſe hatte mich mehr wie ich gehofft angegriffen; der mich hier einholende Obriſt Salom, damaliger Chef von Bolivars Generalſtabe, theilte mir die Nachricht mit, daß jener ſchon nach Guanare vorgerückt ſei, und gab mir den Rath mich über Boconó in gerader Linie dorthin zu begeben, wodurch ich den beſchwerlichen Weg nach Varinas vermeiden würde. Ich befolgte ſeinen Rath, aber die täglich zunehmenden Schmerzen meiner Wunde waren die Verboten einer nur zu bald eintretenden Criſis. —

Nur mit Mühe konnte der mich begleitende Treiber den alten Weg in dem verwachſenen Gebüſch wieder auffinden, und häufig nöthigte uns ein quer über denſelben gefallener Baum, von mehreren Klaftern Dicke, uns einen Durchgang um denſelben herum freizuhaun. Meine wenigen Kräfte wurden hierdurch gänzlich erſchöpft und am zweiten Tage meiner Abreiſe von Boconó blieb ich zur Mittagszeit ermattet auf dem Gipfel eines Berges liegen, unvermögend meine Reiſe fortzuſetzen. Mein Bein war ungewöhnlich geſchwollen und bald lag ich im heftigſten Wundfieber.. —

Ich ſchickte meinen Führer nach dem nächſten Dorfe, welches eine halbe Tagereiſe entfernt war, um Leute zu holen, die mich hinabtragen ſollten, da es mir nicht möglich war mich auf dem Maulthiere zu halten.

Unter einem Baum liegend, der mich nur unvollkommen gegen Regen und Sonne ſchützte, erwartete ich mit Geduld die Rückkehr meines Boten, am Abend des zweiten Tages. Schon begann die Dämmerung, als ich deſſen Stimme in der Ferne erkannte, und bei eingetretener Dunkelheit führte er den Alcade und acht bewaffnete Leute zu mir, welche ſich wunderten mich noch lebend anzutreffen. Unverzüglich machten ſie mehrere Feuer an, zur Sicherheit gegen die dort ſehr häufigen Tiger, lagerten ſich im Kreiſe um mich her, und, meine *hamaca* an einem langen Stocke befeſtigend, trugen ſie mich in derſelben, am andern Morgen, zwei und zwei mit einander abwechſelnd, nach der Wohnung des Alcalden.

(Fortſetzung folgt.)

(Redigirt von Dr. Fr. Förſter und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schleſingerſchen Buch- und Muſikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

Berliner

Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Freitag, — Nro. 142. — den 20. Juli 1827.

## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Elfte Vorlesung.

Die Aegypter — ihre Baukunst — Skulptur — Mahlerei. —

Der Anblick des alten Aegyptens machte, selbst auf den Griechen, der stolz auf die Werke seines Vaterlandes war, den tiefsten Eindruck. Herodot, der es zur Zeit der Nilschwelle sah, vergleicht es mit dem ägeischen Meere. Wie aus diesem Hunderte von Inselgruppen, so hoben aus dem überschwemmten Nilthale sich die hochgelegenen Städte und Dörfer, die Pyramiden und Tempel hervor. — Noch in unsern Tagen ist Aegypten das Land der Bewunderung für alle Reisende und wenn die alten Baumeister in ihren Werken ein Bild der Unvergänglichkeit geben wollten, so haben sie dies vollkommen erreicht, denn ihre Gebäude bestanden die härtesten Proben. — Jahrtausende sind daran vorübergegangen, und noch ist vieles erhalten, den Elementen und der rohen Wuth der Menschen haben diese wehrlosen, aber für ewige Dauer gebauten Gemäuer, Widerstand geleistet; weder die herrschenden Gluthwinde, noch die verheerenden Züge der Perser und später der Muhamedaner, dieser fanatischen Feinde der Religion der Aegypter, haben die festen Säulenhallen zu unterwerfen vermocht; der Sand der Wüste und die conservirenden Kunstfreunde sind die einzigen bedenklichen Feinde, die sie gegenwärtig zu fürchten haben.

Was wir von Bauwerken in Aegypten noch erhalten finden, sind der Mehrzahl nach Tempel; außerdem ein Pallast des Osimandyas in Thebe und das Labyrinth am See Möris. — Die Religion hat den Bauwerken ihren Charakter aufgedrückt. Ungeheure, über einander gelegte Werkstücke gaben den Mauern, Pylonen und Thoren Festigkeit, die Säulen und Obelisken waren meist aus einem Stück gehauen; ja, man hat ganze Tempel und Capellen, obwohl in einem kleineren Maaßstabe, aus einem Steine ausgearbeitet, gefunden. Auch das Material hat Einfluß auf die Bauart gehabt; in Aegypten brach nicht so schöner Marmor, wie in Griechenland, aus welchem man leichte Säulen, die keine schwere Ueberlage zu tragen hatten, hauen und Dachziegel sägen konnte. Die Aegypter bauten meistentheils aus Sandstein, Granit und Syenit. — Zu den Tempeln führten oft lange Reihen von colossalen Sphinxen, zu beiden Seiten des Eingangs standen hohe Obelisken, oder jene thurmartigen Seitenpfeiler, die man Pylonen genannt hat; alles Gemäuer war mit Hieroglyphen reich verziert. Bei jedem neuen Eingang, der sich öffnete, glaubte man einen höheren Grad der Weihe zu empfangen, bis man zu dem Allerheiligsten gelangte. — In unabsehbaren Reihen stehen die Säulen, die schon Herodot mit Palmenbäumen vergleicht, deren Krone sich gleichmäßig nach allen Seiten ausbreitet. Athenäus vergleicht die Capitäle einiger Säulen mit abgestutzten Rosenknospen, womit wohl eher Lotosknospen gemeint waren. Aus dem Französischen Prachtwerke kann man sich unterrichten, daß in den Capitälen die größte Mannigfaltigkeit und Abwechslung statt

fand. Der Schaft der Säule wurde verjüngt, oben darauf liegt gewöhnlich noch ein hoher Würfel, der, wie der Abakus der dorischen Säule, die Verbindung mit dem Gesims bildete. Gewölbe, schräge Dächer und Giebel kannten die Aegypter nicht; unter ihrem regenfreien Himmel bedurfte es keines Daches. In den Verzierungen haben sie nicht die Sparsamkeit beobachtet, die wir bei den Griechen wahrnehmen; fast jede Säule hat ein anderes Capitäl, die Säulen und Wände sind mit eingegrabenen und in der Vertiefung wieder erhaben gearbeiteten Sinnbildern und Figuren verziert und zwar so, daß die allgemeinen Umrisse des Gebäudes dadurch nicht gestört werden, wie sie denn überhaupt das Verhältniß der Skulptur zur Baukunst vortrefflich verstanden.

## Die Skulptur der Aegypter.

Winkelmann hat ausführlich und mit Einsicht von der Skulptur der Aegypter gesprochen; über ihre Baukunst wußte er weniger Bescheid. — Von den Werken der ägyptischen Skulptur wird das Auge wenig angesprochen; sie haben nie verschönert, ihr Streben war nicht auf das Ideal gerichtet; doch ist ihnen eine gewisse Kenntniß der Anatomie nicht abzusprechen, obwohl sie dies nur leise angedeutet haben. Daß in der Skulptur Alles auf die Form ankomme, das wußten sie sehr gut; deßhalb ließen sie Nebendinge weg. Sie gaben ihren Figuren eine eng anschließende Kleidung, die fast einzig an dem Saume erkennbar wird, so wenig verhüllt sie den Körper, Diesen haben sie mehr nach seiner allgemeinen Idee, als nach einer vorübergehenden Handlung dargestellt, sie wollten das Ewige der menschlichen Natur ausdrücken, keinen besonderen Charakter. Daher die Gleichmäßigkeit in allen ihren Figuren. Die sitzenden und stehenden halten die Füße eng zusammen geschlossen, die Arme liegen fest an. — Bei den schreitenden Gestalten lassen sie nicht, wie es der Bewegung gemäß ist, das Gewicht des Körpers auf einem Fuße ruhen, sondern haben immer das Gleichgewicht hergestellt. Den Haarwuchs haben sie bei den geschornen Männerköpfen nur selten angedeutet, die Frauen tragen immer Kappen. Mit besonderer Vorsicht muß man unterscheiden, aus welchem Zeitalter die aegyptischen Bildwerke sind; nach Paris und Rom sind aus Aegypten viele Statuen gebracht worden, die aus den Zeiten Hadrians herrühren. Von griechischen Künstlern wurden Statuen in aegyptischem Styl gearbeitet, allein man erkennt bald den Hauch griechischer Anmuth bei diesen Arbeiten. Am großartigsten erscheint ihre Kunst in jenen Colossen, von denen neuerdings durch Belzoni merkwürdige Ueberreste nach London gebracht worden sind. An dem colossalen Kopf eines jugendlichen Memnon erkennt man eine hohe, edle Stirn, hervorspringende, schön geformte Nase, schön geschnittene Augen. — Winkelmann hat Unrecht, wenn er bei den ägyptischen Statuen von chinesischen Augen spricht. Blumenbach scheint besser unterrichtet, wenn er in den Schädeln einiger vornehmen Aegypter, die er als Mumien zur Untersuchung erhielt, eine Verwandschaft mit indischer Schädelbildung erkannte. — Zwischenklassen mögen allerdings aus Vermischung entstanden sein; die eigentlichen Afrikaner erkennt man an der gepletschten Nase und den starken Lippen, die zuweilen noch an Bildwerken, zumal bei Sphinxen vorkommen, obwohl wir auch Sphinxe finden, deren Profil sich dem schönen griechischen nähert. —

Vornehmlich war der aegyptischen Sculptur die Herrschaft des Symbolischen, der sinnbildlichen Darstellung des göttlichen durch äußerliche Zeichen, hinderlich. Dies führte zur Vermischung der Thiergestalt mit der menschlichen; sogar ihren Göttern gaben sie Thierköpfe, dem Anubis den Kopf des Schakals. Bei ihnen finden sich die gräßlichsten Zusammenstellungen z. B. der Unterleib einer Sau, an einem Frauenkörper mit einem Krokodilkopfe; Löwen, Affen, Sperber-Köpfe auf menschlichen Körpern kommen häufig vor. Diese Gebilde sind der Einbildungskraft widerwärtig, denn das Gesicht ist der wesentliche Ausdruck für die menschliche Seele und wenn aus demselben thierische Dumpfheit und Wildheit entgegenblickt, so hat dies etwas Abschreckendes. — Daß übrigens die Aegypter in menschlichen Abbildungen mehr hätten leisten können, sehen wir aus ihren Abbildungen von Thieren, die schon Winkelmann mit Recht zu dem Meisterhaftesten zählt, was wir in dieser Art besitzen. Von vortrefflicher Arbeit sind zwei Löwen, die sonst vor den Bädern des Diokletian in Rom standen. — Das Königliche Museum in Dresden besitzt zwei ägyptische Löwen von schöner Arbeit. — Freier wird die Skulptur der Aegypter an den Reliefs; in ihren eingegrabenen Bildwerken kommen oft kühne Stellungen der Krieger und Fechter vor; auch edle Rosse finden wir auf diese Weise abgebildet.

## Die Mahlerei der Aegypter.

Die Mahlerei ist diejenige Kunst, die bei den Aegyptern am weitesten zurückgeblieben ist. Auf die Farbestoffe haben sie sich sehr gut verstanden und ihren Farben einen Glanz und eine Frische zu geben gewußt, die Jahrtausende ausgehalten haben. Ihre Mahlerei

ist jedoch ein bloßes Anstreichen, die ganze Figur, das Gewand, das Geräth in einer Farbe, ohne Kenntniß der Schattirung; diese suchten sie durch die Vertiefung der Umrisse zu geben. In Verzierungen ihrer Zimmerwände und Decken liebten sie das bunte; es sind gemusterte Zeuge von ihnen gemahlt worden, die man neuerdings wieder nachgemacht hat. —

Bei der Kunstgeschichte eines Volkes dürfen die Hauptepochen der politischen Entwickelung nicht unberührt bleiben. —

Kurze Erwähnung derselben. Psametich. — Erobrung durch Cambyses — Amasis der Prachtliebende. — Erobrung durch Alexander. — Die Ptolemäer beschützen Sitte, Religion und Kunst. Die Römer in Aegypten. —

Man hat in den verschiedenen Zeitaltern einen verschiedenen Styl in den Kunstwerken zu entdecken geglaubt. Der berühmte Archäolog Zoega machte darauf aufmerksam, daß einige Reliefs blos mit dem Meißel, andere mit einem Rädchen ausgearbeitet wurden. Von manchem Werke, dem sonst ein sehr hohes Alterthum zugeschrieben wurde, ist nachgewiesen worden, daß es in eine weit spätere Zeit gehört; so ist es dem berühmten Thierkreise von Denderah gegangen.

---

## Meine Schicksale in Colombia, in den Jahren 1820 bis 1825.

(Im Auszuge mitgetheilt von A. Ewald B.)

(Fortsetzung.)

Am folgenden Tage sprach ich einen von Bolivars Adjutanten, den Capitain Martel, welcher von Maracaybo kommend sich beim Alcalde einen Wegweiser nach Guanare forderte. Auch er, seit mehreren Jahren ein beständiger Begleiter Bolivars, hatte den so eben zurückgelegten Weg ungewöhnlich angreifend gefunden. Er empfahl mir, mich durch einige Tage Ruhe zu stärken, und dann in kurzen Märschen nach Guanare tragen zu lassen, wo ich freilich Bolivars Hauptquartier nicht mehr treffen würde, aber doch mit mehr Bequemlichkeit meine Genesung erwarten könne; er versprach mich dem dortigen Commandanten zu empfehlen. Er hatte Wort gehalten; als ich nach Verlauf einer Woche, in meiner *hamaca* getragen, dort anlangte, fand ich ein Quartier für mich, bei einer republikanisch gesinnten Familie, in Bereitschaft gehalten, wo ich mit vieler Theilnahme aufgenommen ward.

Nach einem Aufenthalte von 2; Tagen war ich so weit wieder hergestellt, auf einem dortigen Damensattel, meine Reise fortzusetzen, doch war meine Baarschaft durch Ankauf desselben fast gänzlich erschöpft; Martels Empfehlung ward mir jetzt vom größten Nutzen: der Commandant gab mir nicht allein zwei dem Gouvernement gehörige Pferde, und einen Reconvalescenten als Aufwärter, sondern auch einen Paß, in Folge dessen man uns täglich zwei Pfund Fleisch, und einen Kuchen, *Casabe*, verabreichen mußte. Der *casabe* ist in den mehrsten Gegenden Venezuelas das gewöhnliche Brod der arbeitenden Classe, und wird aus einer Wurzel (*yuca*) bereitet. Von dieser giebt es zwei Arten: *yuca dulce* und *yuca amarga*. Erstere wird als Gemüse gegessen, letztere aber, nach wiederholtem Auskochen, zerrieben, in kreisrunden Kuchen, 2 Fuß im Durchmesser und ¼ Zoll dick, getrocknet und *casabe* genannt. Man behauptet allgemein die *yuca amarga* sei giftiger Natur, und verliere ihre schädlichen Eigenschaften nur durch wiederholtes Kochen; doch, wie zu erwarten steht, gehn auch alle übrigen Säfte dabei verloren, und nur eine holzichte Masse bleibt zurück. Der *Casabe* ist ein unschmackhaftes Brod, zusammengebackenen Sägespähnen nicht unähnlich, und kann meines Erachtens wohl den Magen füllen, aber dem Körper wenig Nahrung geben.

Der Weg von Guanare über Araure nach San-Carlos führt zwischen zwei der größten Contraste durch: links erhebt sich eine Gebirgskette, deren Gipfel sich in den Wolken verbergen; rechts öffnet sich dem Auge eine unabsehbare Ebene, deren von keiner Erhöhung unterbrochene Fläche sich nur mit der eines Meeres, bei vollkommener Windstille, vergleichen läßt. Berühmte Reisende haben, mit vieler Wahrscheinlichkeit, diese Ebenen für den früheren Boden eines ungeheuren binnenländischen See's erklärt. Der Contrast, mit der so eben verlassenen Gegend, ist so auffallend, daß man öfter geneigt ist, die Rückerinnerung an jene Fahrten, durch Bergschluchten, Hohlwege und über brausende Ströme, für einen Traum zu halten; aber der Anblick jener, in blaue Nebel gehüllten, Berge, benimmt allen Zweifel an die Wirklichkeit.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Berliner Conversation.

— Sie sind ein Rechtsverkehrter, ich wünsche Ihnen einige Fragen: über Rechts und Links vorzulegen — — Fragen Sie. — Raupach hat eine Oper gedichtet, Spontini hat eine Oper componirt. — Das sind moralisch gleichgültige Handlungen. — Nicht doch, Sie wissen dergleichen statuiren die Moralisten nicht. — Auch

war vielleicht für Spontini eine rechtliche Verpflichtung vorhanden, wenn anders sein Contract — Schon gut, es war also recht. — Aber Spontini hat die Oper componirt, welche Raupach gedichtet hat und die Oper heißt Agnes von Hohenstaufen; was sagen Sie dazu? — Das ist schon links, denn was man auch zur Rechtfertigung historischer Opernstoffe sagen mag, ich kann mich doch nicht entbrechen zu lachen, wenn der deutsche Kaiser eine Arie singt und einen Triller schlägt; was kann ich für mein Zwergfell? — Diese Oper ist bis jetzt nur zur Hälfte aufgeführt worden. — Das muß beiden Partheien, Spontinianern und Antispontinianern, gefallen. Ersteren weil sie ohne dieses Auskunftsmittel bis auf diese Stunde nichts von der Oper gesehen haben würden, Letzteren, weil man ihnen die andere Hälfte erlassen hat. — Aber Herr Rellstab schrieb eine Recension in der musikalischen Zeitung — Warum soll er das nicht? Recensionen sind einmal ein unvermeidliches Uebel. — Allein die Recension in der musikalischen Zeitung betraf Spontinis neue Oper. — Das war schon gefehlt, denn da Hrn. Rellstabs Abneigung gegen Spontinische Musik durch frühere Critiken schon bekannt geworden, so ließ sich Tausend gegen Eins wetten, daß sie ungünstig ausfallen werde. Die musikalische Zeitung hätte also vielleicht besser gethan, Hrn. R. nicht zum Gärtner zu bestellen, wenn sie Herrn Spontini zum Freunde haben wollte. — Wenn es ihr aber darauf nicht, sondern auf die Sache ankam. — Nun, dann hatte sie Niemand zu scheuen. Nur weiter im Text. — Hr. Rellstab stellt in dieser Recension den Satz auf: die neue Oper Spontinis sei unter den Opern, was die Lüneburger Heide unter den Landschaften. — Hm, Hm, das ist stark, Hr. Rellstab scheint kein guter Geograph zu sein, sonst würde er einen paßenderen Vergleich gewählt haben. — Um das Vergleichen scheint es ihm nicht zu thun zu sein. — Dennoch hat er in der Lüneburger Heide einen Bock geschossen. Mit dem sturmbewegten Meere, deßen brausende Welle, donnernd am Felsenriff zerschellt, mit der starren Zackenwand der Eisgletscher mag man Spontinis Opern vergleichen, aber nicht mit der ebnen Lüneburger Heide, ohne Waßer, in der bekanntlich nichts zu haben ist, als Milch und Honig; mit solchen Süßigkeiten kann wohl Rossini, aber keineswegs Spontini aufwarten. Und die Heidschnukken, was sollen die für eine Rolle in seinen Opern spielen? — Die stellen das Publikum vor und dann würde die Beschreibung, die ein Französischer Reisender von ihnen gab, ziemlich zutreffen *) Auf solch ein heidschnukkisches Publikum scheint Hr. Spontini zu rechnen, denn er hat von dieser Recension 10000 Exemplare abdrucken und gratis vertheilen laßen. — Wenn diese Zehntausend anrücken, wird Hr. R. mit Simson ausrufen: Philister über mir! — Ich seh ihn schon mit seinen Esels'innbacken darunter fahren. Im Stillen aber wird er sich freuen, daß die Sache laut wird, denn nun kommt es unter die Leute, und wird populär. Man giebt ohne dieß dem am liebsten Recht, den man hört. — Und verurtheilt den in Contumaciam, der still schweigt. Allein man schweigt nicht still, so lange es noch Antikritiken giebt und die hießigen Zeitungen sich Insertionsgebühren bezahlen laßen. — Dagegen ist nichts zu sagen, wer reden kann, soll nicht schweigen, wer Geld hat, soll's unter die Leute bringen. Was sagt man denn zur Entkräftung der Rellstabschen Recension? — Man wird heftig — Schon recht, das wirkt. — Man will seine Competenz verdächtig machen, man glaubt sich berechtigt, den Text der Dido von ihm dem der Agnes von Hohenstaufen nachzusetzen, weil Hr. Rellstab als Dichter nicht gleichen Ruhm erworben hat, wie Herr Raupach. — Sonderbar, als wenn das dichterische Vermögen ausreichte, einen guten Operntext zu schreiben. Ein Musikkenner scheint mir dazu mehr Beruf zu haben als der genialste Dichter; haben doch Göthes Operntexte sämmtlich kein Glück gemacht. Aber weiter. — Man wirft ihm seine Henriette vor, nennt sie ein elendes Machwerk. Eine Vestalin ist allerdings die schöne Henriette nicht; aber was zum Teufel hat die schöne Henriette mit Agnes von Hohenstaufen zu schaffen! Gesetzt auch, sie hätte ihm selbst nicht gefallen, muß ihm darum Agnes von Hohenstaufen gefallen? Mit welchem Recht verlangt man überhaupt von dem Kritiker die Fähigkeit etwas beßeres hervorzubringen als das, was er verwirft. — Man hat jetzt eine neue Theorie erfunden, nach welcher der Kritiker Productivität zwar entbehren, wenn er sie aber besitzt, nichts Mißgeschaffenes zur Welt gebracht haben darf. — Das ist nicht ganz unrichtig; denn gesetzt Herr Rellstab hätte den Einfall, einmal selbst als Componist aufzutreten, kaufte sich also einige Ries Partiturpapier und begönne sie mit Noten, Kreuzen und b's zu bemahlen, machte aber dabei Fehler gegen die Composition und den reinen Satz, so hätte man allerdings Recht ihm die Fähigkeit über musikalische Productionen als Kunstkenner zu urtheilen, abzusprechen; vermiede er aber dabei solche Fehler und brächte doch nur ein elendes, schleppendes, geistloses Musikstück zu Stande, so könnte man ihm wohl den Beruf zum Componisten, aber nicht den zum Kritiker in Zweifel ziehen. — Schon gut. Und die Nutzanwendung? — Ich meine man habe Unrecht gethan, seine Competenz als Kritiker in Abrede zu stellen, statt sich auf eine Widerlegung seiner Gründe mit Ruhe und Gleichmuth einzulaßen, welche um so eher zum Kriege geführt haben würden, als ein gewißer Grad von Leidenschaftlichkeit in dem Aufsatze des Hrn. Rellstab nicht zu verkennen ist. — Das hat jetzt Hr. Heinrich Dorn in der Musikalischen Zeitung unternommen. — Darüber ein andermal, wenn deßen Aufsatz völlig abgedruckt sein wird. s.

*) Die unschuldigen Schafe, die sich alles gefallen laßen, nennt jener Franzose, der aus dem Wort Heideschnucken nicht klug werden konnte: un peuple sauvage, pas encore chrétien!

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34

# Berliner Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Montag, — Nro. 144. — den 23. Juli 1827.


## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Zwölfte Vorlesung.

Die Indier — ihre Bauwerke über und unter der Erde; — ihre Skulptur; ihre Mahlerei. — Goethe's zahme Xenien. — Die Phönizier. — Die Babylonier. — Die Perser.

### Die Indier.

Die Indier haben mit den Aegyptern dieselben Ansprüche auf ein gleich hohes Alterthum in ihrer Kunst. Alexander fand Indien bereits auf dem höchsten Standpunkte der Cultur; wie weit die Anfänge derselben zurückliegen, läßt sich nicht bestimmen, da uns regelmäßige Annalen fehlen. Später wurde die Bildung dieses Volks stationär und ist es auch geblieben. Erst seit die Engländer sich zu Herren des Landes gemacht haben, sind die indischen Bauwerke und Bildwerke in Europa bekannt geworden; allein bis jetzt sind wir durch die Reisebeschreibungen der Engländer, (das berühmte und kostbare Werk des Hrn. Daniell, von welchem Herr Langles einen zweckmäßigen Auszug veranstaltet hat, nicht ausgenommen,) noch nicht hinreichend genug unterrichtet; man hat mehr für pittoreske Ansichten, als für die Ausmessung der Grundverhältnisse der alten Tempel gesorgt.

Obwohl wir die größte Uebereinstimmung der Baukunst der Indier mit der der Aegypter finden, so läßt sich dennoch ein Zusammenhang beider Völker nicht nachweisen. Aus der allgemeinen Culturgeschichte ergiebt es sich, daß die Kunst in der menschlichen Natur gegründet ist, daher findet sich, wie in der Sitte und Religion, so auch in der Kunst eine gewisse Annäherung und Uebereinstimmung. —

Noch wunderbarere Riesenwerke, als in Aegypten finden wir in Indien; auf Salsette und bei Ellora stehen Tempel von ungeheurem Umfange, sowohl unter, als über der Erde in Felsen gehauen; Gebirge vom härtesten Granit, sind nach regelmäßigem Plane zu Tempelgrotten minirt worden. Die freistehenden, jedoch ebenfalls in die Felsen gehauenen Tempel, scheinen als die leichtere Arbeit früher zu Stande gebracht worden zu sein, als die unterirdischen. Da die Ueberlagen massiver sind, als bei den ägyptischen Tempeln, so sind die Säulen von weit größerem Umfange. Auch hier herrschen Symmetrie im Großen und feierliche Würde. Die Säulen haben Unterlage, Schaft und ein oft reich verziertes Capitäl. Die Erzeugnisse der Natur, der Pflanzen- und Thierwelt sind zu großen Darstellungen und Verzierungen benutzt worden. — Reihen von Elephanten kommen als Tempelträger vor; Affenfratzen sind zum Schmuck der Capitäle verwendet worden. Wie in ihrer Mythologie und Poesie, so haben sie sich auch in der Baukunst ihrer ausschweifenden Phantasie überlassen. —

### Sculptur der Indier.

Die Verbindung der Architektur mit der Skulptur ist den Indiern im hohen Grade gelungen, doch sind in neuer Zeit auch colossale Brustbilder und Köpfe aufgefunden worden, die für eine Vollendung der freien Sculptur zeugen. Auch kleinere Bildwerke sind nach London gebracht worden, die in dieser Hinsicht von Bedeutung sind. — In der Anatomie, worunter

Tempel die Säulenreihen; die Ursache davon liegt darin, daß er von Holz gebaut wurde, bei welchem Material sich das System der Säulenstellung nicht entwickelte. Im ganzen Tempel Salomons kommen nur zwei Säulen vor und diese waren von Erz. — Von Sculpturwerken dürfen wir bei den Ebräern nichts suchen, da ihnen die Abbildung der Gottheiten untersagt war. Die Cherubim an der Bundeslade und jenes, von ehrnen Stieren getragene colossale Becken waren wahrscheinlich ebenfalls phönizische Arbeiten. — Man könnte hoffen bei Nachgrabungen in den Ruinen des alten Carthago Ueberreste phönizischer Kunst zu finden; allein bei dem lebhaften Verkehr, den dies Volk mit allen Völkern der damals bekannten Welt hatte, wird man sich hüten müssen fremde Arbeit für phönizisch zu halten. —

### Die Babylonier.

Die Babylonier gehören zu den berühmtesten Völkern der alten Geschichte und ihre Bauten hat man den Wunderwerken der Welt zugezählt. Merkwürdig ist hier das erste Beispiel einer regelmäßigen Stadt. Babylon bildete ein regelmäßiges Viereck, jede Seite drei deutsche Meilen lang, an beiden Ufern des Euphrat, so daß der ganze Umfang 12 deutsche Meilen betrug. Die Mauern waren, wie Herodot erzählt, so hoch, daß man nichts von den Gebäuden sah; obwohl es Häuser von drei und vier Stockwerken gab. Die Straßen waren so gezogen, daß sie sich in regelmäßigen Winkeln durchschnitten. Von außen glich die Stadt einem großen viereckigen Bollwerke. Ueber die Mauern erhoben sich der Pallast der Semiramis mit den hängenden Gärten und die Pyramide des Belus, (denn so nennen wir wohl richtiger diesen angeblichen Tempel. Der Mangel an Steinbrüchen und Holz veranlaßte hier mit Backsteinen zu bauen; Säulen kommen daher nicht vor, wahrscheinlich aber kannte man hier schon die Kunst des Gewölbes; die hängenden Gärten scheinen auf dergleichen Bogen geruht zu haben.

### Die Perser.

Die Perser waren ein kriegerisches, welteroberndes Volk, allein weder haben sie andere Völker bilden helfen, noch die Bildung der von ihnen unterjochten Nationen angenommen. Nur was zu dem Genuß des Lebens gehörte, haben sie sich von fremden Völkern angeeignet; die Künste der Aegypter und Indier blieben ihnen fremd. Man nennt uns **Persepolis** als einen Sitz großer Pracht, allein die Fackel Alexanders mag in diesem berühmten „persischen Capitol" keine Kunstwerke gefunden habe. — Erst unter den Sassaniden blühten die Künste auf und man scheint sogar die Verbindung der Skulptur mit der Baukunst gekannt zu haben. *)

Die Ruinen von Persepolis und Babylon finden wir mit der sogenannten **Keilschrift** bedeckt; wichtiger ist es, daß wir dieselbe Schrift auch auf edle Steine eingegraben finden, welches dafür zeugt, daß die Steinschneidekunst jenen alten Völkern nicht unbekannt war.

---

## Skizzen aus Napoleons Leben

von Walter Scott.

### 2. Napoleons Verheirathung mit Josephine.

„Umstände, wie wir dieselben nach Napoleons eigner Erzählung mittheilen wollen, wurden die Veranlassung zu einer Bekanntschaft, welche großen Einfluß auf sein künftiges Schicksal haben sollte. Ein schöner Knabe von zehn bis zwölf Jahren fand sich beim Lever des Generals mit einer ungewöhnlich interressanten Bitte ein. Er nannte sich Eugene Beauharnois, Sohn des ehemaligen Vicomte v. Beauharnois, welcher zur revolutionairen Partei gehörend, als General in republikanischen Diensten am Rhein gestanden, den ungegründeten Argwohn des öffentlichen Sicherheits-Ausschusses erregt hatte, und dem Revolutions-Tribunal überliefert worden war, durch dessen Urtheilsspruch er gerade vier Tage vor Robespierre's Sturz als Opfer fiel. Eugene war gekommen um Buonaparte zu bitten, daß seines Vaters Schwert ihm zurückgegeben werden möge. Das interessante Gesuch des jungen Supplicanten sowohl wie sein einnehmendes Aeußere erregten Napoleons Theilnahme in so hohem Grade, daß er sich dadurch bewogen fühlte, die nähere Bekanntschaft von Eugens Mutter, der nachmaligen Kaiserin Josephine zu suchen, welche mit einem reizenden Aeussern das liebenswürdigste Benehmen verband. Napoleon versichert, woran wir auch keine Ursache haben zu zweifeln, daß allein ihre persönlichen Vorzüge ihn bewogen, ihr Hand und Herz anzubieten.

Sie wurden am 9. März 1796 vermählt und die Mitgabe der Braut war das Obercommando über die Italienische Armee, welches dem Ehrgeitz des jugendlichen Generals eine glänzende Laufbahn eröffnete.

Aus der während seiner zweijährigen Abwesenheit

---

*) Daß die Perser in unsern Tagen die Ruinen von Persepolis *Tschehelminar*, die vierzig Säulen, nennen, dürfte bei den Untersuchungen über die dortigen Bauwerke zu beachten sein.

wir hier nur eine äußerliche Angabe der Bewegung des Körpers verstehen, haben sie es noch nicht einmal so weit, wie die Aegypter, gebracht. Daher fehlt ihren Figuren die Proportion, sie geben allen eine übertriebene Schlankheit des Leibes; die Uebertreibung dessen, was sie für schön hielten, hat sie auf Abwege geführt. Ein andres Hemmniß der Kunst war auch hier das Vorherrschen des Symbolischen und die Beschränkung durch die Priester. So entstanden jene vielköpfigen und vielarmigen Ungeheuer und Mißgestalten, deren Anblick den gebildeten Kunstsinn verletzt. Die Griechischen Bildner haben sich vor Darstellungen dieser Art gehüthet, wenn sie auch in ihren Mythen Stoff dazu fanden. —

### Mahlerei der Indier.

Von der Mahlerei der Indier ist nur wenig zu erwähnen; sie reicht durchaus nicht in ein fernes Alterthum zurück, indessen haben sie es unter allen asiatischen Völkern am weitesten in dieser Kunst gebracht. Ihre Mahlereien lassen sich mit den deutschen Miniaturmahlereien des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts vergleichen. Sie mahlen auf Papier mit Wasserfarben, ihre Zeichnung ist leicht, aber ohne richtige Anatomie, die Mahlereien sind sehr sauber, die Pinselstriche frei und fein, jedes Härchen ist gemahlt. In der Auffassung des Portraits scheinen sie besonders glücklich zu sein. *) Mit der griechischen Kunst kann sich die der Indier und Aegypter nicht vergleichen und der römische Dichter konnte, als Cleopatra Rom anzugreifen drohte, mit Recht fragen:

„Wagt sich dem mächtigen Zeus entgegenzustellen
Anubis?"

Unser großer Dichter hat sich empört gegen die vielgliedrigen, mißgeschaffnen indischen Gottheiten; er hätte schon früher Gelegenheit gehabt, sich gegen das Ungeheuere und Fratzenhafte der Aegypter zu erklären; denn ob ein Elephantenkopf oder ein Ibiskopf auf einen menschlichen Rumpf gestellt wird, kommt beinah auf eines hinaus. **) In einigen Stücken müssen wir den Aegyptern, in anderen den Indiern den Vorzug geben; die letzteren scheinen es in der Bildung schlanker Körper und in der Rundung der Formen, so wie in der Darstellung leidenschaftlicher Momente weiter gebracht zu haben, als die ersteren. Die Sammlung des Hrn. Denon in Paris war reich an kleinen indischen Idolen, welche dies genugsam bewiesen. Bei der Vergleichung mit den Griechen ist zu bedenken, daß ihre Kunst Jahrhunderte und vielleicht Jahrtausende hindurch ebenfalls auf einer niedern Stufe stand und es damit nicht besser aussah, als mit der Aegyptischen.

### Die Phönizier.

Die Phönizier sind das erste Volk der alten Welt, dessen Sinn wir auf das Nützliche und Anwendbare gerichtet sehn. Sie werden uns oft als ein künstlerisches Volk genannt und ihre Städte Sidon und Tyrus als die Werkstätten kunstvoller Arbeiten, allein nichts ist zurückgeblieben, woraus wir könnten den Charakter ihrer Kunst kennen lernen. Das einzige Zeugniß ihrer Baukunst ist die Beschreibung des Tempels Salomons in den ebräischen Geschichten des alten Testamentes, der bekanntlich von einem phönizischen Meister (um das Jahr 1000 v. C.) gebaut wurde, und von dem der gelehrte Hr. Hofrath Hirt in seinem schätzbaren Werke über die Baukunst der Alten nach jener Beschreibung eine Abbildung giebt. (In den Kunstkammern in Berlin und Dresden befinden sich Modelle dieses Tempels von Holz.) Wir vermissen bei diesem

---

*) Eine der merkwürdigsten Sammlungen indischer Gemählde besitzt der Hr. Graf Roß in Berlin; wir behalten uns vor, darüber in einem besonderen Artikel später einmal Bericht zu erstatten. F. F.

**) Goethe hat früher schon in einigen zahmen Xenien sich ziemlich wild gegen die Indischen Fratzen erklärt und später, als man ihn auf Aegypten verwies, auch gegen diese. — Zur Erinnerung theilen wir folgende mit:

So will ich ein für allemal
Keine Bestien in dem Göttersaal!
Die leidigen Elephanten-Rüssel,
Das umgeschlungene Schlangen-Genüssel,
Tief Urschildkröt im Weltensumpf,
Viel Königsköpf auf Einem Rumpf,
Die müssen uns zur Verzweiflung bringen,
Wird sie nicht reiner Ost verschlingen.

---

Auch diese will ich nicht verschonen
Die tollen Höhl-Excavationen,
Das düstre Troglodyten-Gewühl,
Mit Schnauz und Rüssel ein albern Spiel:
Verrückte Zierath-Bauerei,
Es ist eine saubre Bauerei.
Nehme sie niemand zum Exempel
Die Elephanten und Fratzen-Tempel.
Mit heiligen Grillen trieben sie Spott,
Man fühlt weder Natur noch Gott.

---

Auf ewig hab ich sie vertrieben,
Vielköpfige Götter trifft mein Bann,
So Wischnu, Cama, Brama, Schiwen,
Sogar den Affen Hannemann.
Nun soll ich mir am Nil gefallen,
Hundsköpfige Götter heißen groß:
O, wär ich doch aus meinen Hallen
Auch Isis und Osiris los! —

Tempel die Säulenreihen; die Ursache davon liegt darin, daß er von Holz gebaut wurde, bei welchem Material sich das System der Säulenstellung nicht entwickelte. Im ganzen Tempel Salomons kommen nur zwei Säulen vor und diese waren von Erz. — Von Sculpturwerken dürfen wir bei den Ebräern nichts suchen, da ihnen die Abbildung der Gottheiten untersagt war. Die Cherubim an der Bundeslade und jenes, von ehrnen Stieren getragene colossale Becken waren wahrscheinlich ebenfalls phönizische Arbeiten. — Man könnte hoffen bei Nachgrabungen in den Ruinen des alten Carthago Ueberreste phönizischer Kunst zu finden; allein bei dem lebhaften Verkehr, den dies Volk mit allen Völkern der damals bekannten Welt hatte, wird man sich hüten müssen fremde Arbeit für phönizisch zu halten. —

### Die Babylonier.

Die Babylonier gehören zu den berühmtesten Völkern der alten Geschichte und ihre Bauten hat man den Wunderwerken der Welt zugezählt. Merkwürdig ist hier das erste Beispiel einer regelmäßigen Stadt. Babylon bildete ein regelmäßiges Viereck, jede Seite drei deutsche Meilen lang, an beiden Ufern des Euphrat, so daß der ganze Umfang 12 deutsche Meilen betrug. Die Mauern waren, wie Herodot erzählt, so hoch, daß man nichts von den Gebäuden sah; obwohl es Häuser von drei und vier Stockwerken gab. Die Straßen waren so gezogen, daß sie sich in regelmäßigen Winkeln durchschnitten. Von außen glich die Stadt einem großen viereckigen Bollwerke. Ueber die Mauern erhoben sich der Pallast der Semiramis mit den hängenden Gärten und die Pyramide des Belus, (denn so nennen wir wohl richtiger diesen angeblichen Tempel. Der Mangel an Steinbrüchen und Holz veranlaßte hier mit Backsteinen zu bauen; Säulen kommen daher nicht vor, wahrscheinlich aber kannte man hier schon die Kunst des Gewölbes; die hängenden Gärten scheinen auf dergleichen Bogen geruht zu haben.

### Die Perser.

Die Perser waren ein kriegerisches, welteroberndes Volk, allein weder haben sie andere Völker bilden helfen, noch die Bildung der von ihnen unterjochten Nationen angenommen. Nur was zu dem Genuß des Lebens gehörte, haben sie sich von fremden Völkern angeeignet; die Künste der Aegypter und Indier blieben ihnen fremd. Man nennt uns Persepolis als einen Sitz großer Pracht, allein die Fackel Alexanders mag in diesem berühmten „persischen Capitol" keine Kunstwerke gefunden habe. — Erst unter den Sassaniden blühten die Künste auf und man scheint sogar die Verbindung der Skulptur mit der Baukunst gekannt zu haben. *)

Die Ruinen von Persepolis und Babylon finden wir mit der sogenannten Keilschrift bedeckt; wichtiger ist es, daß wir dieselbe Schrift auch auf edle Steine eingegraben finden, welches dafür zeugt, daß die Steinschneidekunst jenen alten Völkern nicht unbekannt war.

---

## Skizzen aus Napoleons Leben

von Walter Scott.

### 2. Napoleons Verheirathung mit Josephine.

„Umstände, wie wir dieselben nach Napoleons eigner Erzählung mittheilen wollen, wurden die Veranlassung zu einer Bekanntschaft, welche großen Einfluß auf sein künftiges Schicksal haben sollte. Ein schöner Knabe von zehn bis zwölf Jahren fand sich beim Lever des Generals mit einer ungewöhnlich interressanten Bitte ein. Er nannte sich Eugene Beauharnois, Sohn des ehemaligen Vicomte v. Beauharnois, welcher zur revolutionairen Partei gehörend, als General in republikanischen Diensten am Rhein gestanden, den ungegründeten Argwohn des öffentlichen Sicherheits-Ausschusses erregt hatte, und dem Revolutions-Tribunal überliefert worden war, durch dessen Urtheilsspruch er gerade vier Tage vor Robespierre's Sturz als Opfer fiel. Eugene war gekommen um Buonaparte zu bitten, daß seines Vaters Schwert ihm zurückgegeben werden möge. Das interessante Gesuch des jungen Supplicanten sowohl wie sein einnehmendes Aeußere erregten Napoleons Theilnahme in so hohem Grade, daß er sich dadurch bewogen fühlte, die nähere Bekanntschaft von Eugens Mutter, der nachmaligen Kaiserin Josephine zu suchen, welche mit einem reizenden Aeussern das liebenswürdigste Benehmen verband. Napoleon versichert, woran wir auch keine Ursache haben zu zweifeln, daß allein ihre persönlichen Vorzüge ihn bewogen, ihr Hand und Herz anzubieten.

Sie wurden am 9. März 1796 vermählt und die Mitgabe der Braut war das Obercommando über die Italienische Armee, welches dem Ehrgeitz des jugendlichen Generals eine glänzende Laufbahn eröffnete.

Aus der während seiner zweijährigen Abwesenheit

---

*) Daß die Perser in unsern Tagen die Ruinen von Persepolis *Tschehelminar*, die vierzig Säulen, nennen, dürfte bei den Untersuchungen über die dortigen Bauwerke zu beachten sein.

mit seiner Gemahlin, (denn schon am dritten Tage nach ihrer Verbindung mußten sie sich trennen) geführten Correspondenz folgt hier eine Probe, welche vielleicht die Meinung eines großen Rechtsgelehrten bestätigen wird, daß Liebesbriefe der unaussprechlichste Unsinn von der Welt für alle anderen sind, ausgenommen für die Person, welche sie schreibt und diejenige, welche sie erhält.

„Durch welche Kunst ist es dir gelungen mein ganzes Gemüth gefangen zu nehmen und meine moralische Existenz in dich zu concentriren? Es ist ein Zauber, meine süße Geliebte, welcher nur mit meinem Leben aufhören wird. Für Josephine zu leben — das ist die Geschichte meines Lebens. Ich versuche dich zu erreichen — ich sterbe vor Verlangen dir nahe zu sein. Welch ein Thor ich bin. Ich bemerke nicht, daß ich den Raum zwischen uns vergrößre. Welche Länder, welche Orte trennen uns! Welch ein Zeitraum, ehe du diese schwachen Ergießungen eines beunruhigten Herzens erhältst, in welchem du herrschest! Ach! mein angebetetes Weib, ich weiß nicht, welches Schicksal meiner wartet, aber wenn es mich noch viel länger von dir entfernt hält, so wird es mir unerträglich sein — mein Muth wird so weit nicht reichen. Es gab eine Zeit, wo ich stolz war auf meinen Muth; und zuweilen, wenn ich über die Uebel nachdachte, welche die Menschen mir zufügen konnten, über das Schicksal, welches die Vorsehung mir vielleicht aufbehalten, so richtete ich mein Auge fest auf die unerhörtesten Unfälle, ohne daß es sich trübte — ohne Bestürzung; aber nun — die Vorstellung, daß meine Josephine unwohl sein möchte — die Vorstellung, sie möchte krank sein und vorzüglich der grausame schreckliche Gedanke, sie könnte mich weniger lieben, zehrt an meiner Seele, macht mich krank, hemmt mein Blut, macht mich niedergeschlagen und läßt mir nicht einmal den Muth zu wüthen und zu verzweifeln. Früher pflegte ich mir zu sagen, die Menschen könnten den nicht verletzen, der im Stande wäre, ohne Reue zu sterben, aber jetzt ist es eine Hölle für mich zu sterben, ungeliebt von dir, darüber ungewiß. Es ist das kräftige und schlagende Bild vollkommner Vernichtung. Ich fühle mich wie erstickt. Meine unvergleichliche Lebensgefährtin, Du, welche das Schicksal dazu bestimmt hat, mit mir den mühevollen Lebensweg zu durchwandern, der Tag, an welchem ich aufhören werde, dein Herz zu besitzen, wird der sein, an dem die erschöpfte Natur mir ohne Wärme und Lebenskraft sein wird. Ich höre auf, meine süße Liebe; meine Seele ist trübe — mein Körper ermattet — mein Kopf schwindelt — Die Menschen betrachten mich mit Widerwillen — ich sollte sie hassen — sie trennen mich von meiner Geliebten.

Ich bin in *Port Maurice* nahe bei *Oneille*; morgen werde ich in Alberga seyn, die beiden Armeen sind in Bewegung, wir sind begierig, einander zu täuschen. Sieg dem Geschicktesten: Ich bin recht wohl mit Beaulieu zufrieden, wenn er mir auch viele Unruhe macht, so ist er doch ein besserer Mensch, als sein Vorgänger. Hoffentlich werde ich ihn schlagen, Alles in der besten Ordnung. Sei nicht krank; liebe mich wie deine Augen; doch das ist nicht genug, wie dich selbst, mehr als dich selbst, wie deinen Gedanken, deine Seele, deinen Seufzer, dein alles. — Süße Geliebte, vergieb mir, — ich sinke zusammen, die Natur ist zu schwach für den, der stark fühlt, für den, welchen du liebst!“ —

---

## Aus einem noch ungedruckten Gedankenbuche Jean Pauls.

### 1.

„Glaube mir,“ schreibt Jean Paul an Jacobi, „daß deine abgerissenen Gedanken so vollständig sind, wie die Pyramiden in der Wüste, und untereinander, ungeachtet des gehäuften Sandes dazwischen, durch ihre Spitzen dem Auge zusammenhängen.“

* * *

Das Echo und der Nachruhm behalten nur die letzten Silben eines Menschen.

* * *

Der Mensch weint oft im Schlafe. Wenn er erwacht, weiß er kaum, daß er Thränen hatte. Dafür halte das Leben. Im zweiten weißt du nicht mehr, daß du im ersten geweint.

* * *

Nie duften die Blumen so süß und stark, als vor dem Gewitter. Schöne Seele, wenn du dir ein Gewitter herziehst, sei eine Blume und dufte sanft.

* * *

Die Feuerwerke der Erde sind nahe am Wasser, so Freuden an Schmerzen. Jeder unverdiente Schmerz wird der Vater einer Freude; aber solche Tochter lebt lange.

* * *

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)
Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

# Berliner Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Sonnabend, — Nro. 148. — den 28. Juli 1827.


## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Dreizehnte Vorlesung.

Die Griechen — Gegenwärtiger Standpunkt der Kunstgeschichte Griechenlands. — Winkelmann. — Mengs — Lord Elgin. — Die Hellenen — Das Prinzip und die Epochen der griechischen Kunst. — Die Dädaliden. —

Die erste Frage, die wir bei der Kunst-Geschichte der Griechen zu erörtern haben, ist: auf welchem Standpunkte stehn jetzt die Untersuchungen? Winkelmann war der Erste, der uns bei der Betrachtung der Werke der Alten auf den wahrhaften Standpunkt zurückgeführt hat. Zwar hatten die Künstler des 16ten Jahrhunderts durch die That bewiesen, daß sie die Werke der griechischen Kunst verstanden, allein von den Alterthumsforschern wurden sie nur zu trockner Erudition verwendet, ohne daß man ihren Kunstwerth erkannte. In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entfernten sich auch die Künstler wieder von der Antike und gefielen sich in manirirter Ziererei. — Winkelmann trat in dieser Zeit auf und sprach Wahrheiten mit tiefem Gefühl und mit Begeisterung aus, die ihm die Unsterblichkeit sichern. — Bei dieser großen Verehrung für Winkelmann dürfen wir jedoch das Mangelhafte in seiner Kunstgeschichte, die eigentlich nur eine Geschichte der Skulptur heißen sollte, nicht übersehen. Nur durch die Anmerkungen der gelehrten Herausgeber seiner Werke in Deutschland, Italien und Frankreich, erhalten sie einige Vollständigkeit, und so können wir behaupten, daß eine Kunstgeschichte des Alterthums ganz von Neuem geschrieben werden muß. — Erst nach Winkelmann ist das alte Griechenland für die Kunstgeschichte entdeckt worden; wir haben nicht nur Abbildungen und Beschreibungen von Werken der griechischen Architektur erhalten, die Winkelmann noch nicht kannte; — auch Skulptur-Werke, die einen wesentlichen Punkt in der Kunstgeschichte bezeichnen, sind neuerdings aufgefunden und nach Europa gebracht worden. —

Ueber den Glauben, den die Kunstwerke, die aus alter Zeit auf uns gekommen sind, verdienen, ist vielfacher Streit geführt worden. Die Einen — und Mengs vor andern — sind der Meinung: alles Vortreffliche des classischen Alterthums sei Nachahmung aus der Römischen Kaiserzeit; nirgend hätten wir originelle, echte Meisterwerke griechischer Kunst. Vielleicht stellte Mengs die griechische Kunst in ihrer Blüthe höher, als sie stand, und verkennt ihr Wesen in so fern, als er mehr nach der Feinheit der Linien, als nach der Großartigkeit der Umrisse fragt. Ob wir aus der Zeit von Perikles bis Alexander, in welcher hochberühmte Meister lebten, Kunstwerke besitzen, ist schwer zu entscheiden, allein Copien von Werken jener Meister und freie Nachbildungen besitzen wir und können diese den Originalen ziemlich gleich stellen, da in der Sculptur das Copiren nicht jene Schwierigkeiten hat, wie in der Mahlerei. — Andere haben, wo sie einen berühmten Namen am Piedestal der Statue fanden, sogleich diese anerkannt, ohne die Arbeit genauer zu prüfen. So hat man die beiden colossalen Roßebändiger auf dem Monte Cavallo in Rom für Arbeiten von Phidias und Praxiteles aus-

gegeben, blos weil die Namen dieser Meister darauf stehn. Genauere Untersuchungen haben ergeben, daß diese Namen später eingegraben und die Statuen zur Kaiserzeit in Italien gearbeitet worden sind. — Die Echtheit der Namen ist am wenigsten dann in Zweifel zu ziehn, wenn es unbekannte, oder Namen von Künstlern niederen Ranges sind und die Schriftzüge das Gepräge ihrer Zeit tragen. — Die Gruppe der Niobe, die man dem Skopas und Praxiteles zuschreibt, mag nur eine treffliche Nachbildung nach diesen Meistern sein; man will an dem Marmor derselben das Korn des cararischen Bruches erkannt haben. Die Gruppen des Laocoon und des Farnesischen Stiers wurden nach dem Zeugniß des Plinius in Italien gearbeitet. — Von dem höchsten Interesse für die Kunstgeschichte sind die Trümmer vortrefflicher Statuen und Reliefs, welche *Lord Elgin* aus Athen nach London brachte. Lord Byron machte ihm den Vorwurf, daß er einen Raub an den Heiligthümern des alten Athens begangen habe, allein die Geschichte unserer Tage hat uns darüber beruhigt. Zur glücklichen Stunde wurden diese herrlichen Schätze vom Untergange, welchen türkische Barbarei und Unwissenheit ihren drohte, gerettet. — Der Kampf, den gegenwärtig die Christen gegen die rohen Unterdrücker ihres Glaubens und ihrer Freiheit führen, nimmt unsre Theilnahme nicht blos als Sache der Menschheit in Anspruch, auch für die Wissenschaft und Kunst ist es vom größten Interesse, daß Griechenland, dieser heilige Boden der Kunst, aus der Schmach der Sclaverei erlöset werde. Erst wenn die Barbaren von dort vertrieben sind, kann der dortige Boden, eben so wie in Italien, untersucht werden, wo eine reiche Ausbeute zu erwarten steht. — Von welcher großen Bedeutung die Auffindung alter Kunstwerke ist, haben neuerdings die *äginetischen* Statüen gezeigt; wie oft hatte man von diesem Styl gesprochen, ihn beschrieben und wie ganz eines anderen sind wir nun belehrt worden. —

Um die Schwierigkeiten einer Kunstgeschichte Griechenlands ganz zu begreifen, muß daran erinnert werden, daß die Griechen nicht eine compacte Nation, unter *einem* Monarchen, oder eine Conföderation bildeten, sondern in viele kleine Staaten getheilt waren und frühzeitig in Klein-Asien, Afrika, Italien und Sicilien Colonien anlegten. „Hellenen" war der gemeinsame Name dieser Volkstämme, verbunden durch eine gemeinsame Sprache und durch den Gegensatz, als die Freien und Gebildeten gegen die Barbaren. Die Freiheit der Griechen wurde durch Alexander unterdrückt; dafür aber wurden sie durch ihn ein weltherrschendes Volk. Mazedonien ward frühzeitig schon hellenisirt; durch Alexanders Siegeszüge und die darauf erfolgten Auswanderungen der Griechen kam die griechische Kunst, gerade zur höchsten Zeit ihrer Blüthe, nach Kleinasien und Syrien, und drang bis zu den Ufern des Euphrats und des Nils. — Nicht an allen Punkten ist eine gleichzeitige Entwickelung und ein gleichzeitiges Fortschreiten in der Kunst sichtbar; die Geschichte der griechischen Kunst läßt sich nicht an einem einzigen Faden verfolgen. —

Man hat den allgemeinen Grundsatz ausgesprochen: die griechische Kunst sei von der Nachahmung der Natur ausgegangen und habe sich von da zuletzt zu dem höchsten Ideal emporgehoben. — Viel eher ließe sich der umgekehrte Weg nachweisen. Die griechische Kunst ging von einem allgemeinen Begriffe aus, schwang sich von da zu den Urbildern auf und senkte sich von diesen herab zur individuellen Natur; das Letzte war das vollendete Portrait. So gleicht die griechische Kunst einer kostbaren Frucht, die unter harter Schaale lange Zeit eingeschlossen blieb, um zu reifen, aber aufgebrochen herrliche Farben zeigt, einen aromatischen Duft verbreitet, dann an dem Stengel noch lange verharrt, ohne abzufallen. Diese drei großen Erscheinungen machen sich bei der Geschichte der griechischen Kunst bemerkbar: 1. Langes Verweilen auf der ersten Stufe. 2. Schnelle Entwickelung zur Vollendung. 3. Langes Beharren auf der Stufe der Vollendung. — Die erste Periode fällt in die Zeit vor dem Anfang der Perserkriege. — Vom Anfang der Perserkriege bis Perikles zeigt sich ein Fortstreben, noch gemischt mit der alterthümlichen Weise. — Von Perikles bis Alexander folgt die Periode der originellen Entwicklung und Vollendung. Phidias, der Meister der großartigen Erfindung, beginnt und Lysippus, der Meister in der Darstellung der Lebendigkeit, schließt diesen Zeitraum; das Werk der höchsten Vollendung am Schluß desselben ist die Statue, in der uns das Portrait des großen Helden jener Zeit aufbewahrt wird. —

Die Geschichte der Kunst der Griechen ist unmittelbar an ihre politische Geschichte geknüpft. — Schon Homer erwähnt bedeutende Anfänge der bildenden Kunst zu einer Zeit, wo die epische Kunst sich bereits vollendet hatte. Er spricht von Tempeln, Statuen, Arbeiten in Erz; unter den letzteren nennt er den berühmten Schild des Achilles, den wohl *Flachsmann* in London, aber niemals *Vulkan* zu Stande gebracht hat. Die Griechen selbst kannten nichts Höheres, als

ihre heroische Vorzeit; sie hatten darüber vergessen, daß sie auch eine priesterliche Vorzeit hatten. Wie in der Kunstgeschichte, so unterscheiden wir auch in der politischen Geschichte Griechenlands drei große Epochen. — 1. Die priesterliche Vorzeit. — 2. Das heroische Zeitalter, wo ein heroischer Adel an die Stelle der Priester tritt. — 3. Aufkommen des Bürgerstandes, Abschaffung der Könige, Feststellung des Republikanismus. — In diese letzte Periode fällt die Ausbildung der Kunst, und aus diesem Zeitraume besitzen wir sichre Nachrichten. — Die Erwähnung der priesterlichen Vorzeit gehört allerdings auch in die Kunstgeschichte; denn viele Kunstwerke tragen das Gepräge der priesterlichen Aufsicht und der religiösen Bestimmung. Die Bilder der Hauptgottheiten eines Tempels mußten, wie bei den Aegyptern, nach festgestellter Form gebildet werden. In dieser Zeit blieb die Kunst mehr nur auf der Stufe des Handwerks stehen, daher es möglich war, daß sie in einem und demselben Geschlechte von dem Vater auf den Sohn und so weiter vererbt werden konnte. Als das vornehmste und älteste Geschlecht der Künstler werden uns die Dädaliden genannt und es dürfte der Mythus von dem Dädalus mehr als eine bloße Fabel sein *).

Auch in den Wissenschaften gab es solche geschlossene Schul- und Familien-Weisheit; und Hippokrates war stolz auf seine Abkunft aus der Familie der Asklepiaden. — So hat man auch den Homer nur zu einer fabelhaften Person machen wollen und läßt die Ilias und Odyssee von Homeriden gesungen sein. — Für die Bildnerei gab es in Sikyon, Creta, Argos, Athen alte Kunstgenossenschaften. Der Sohn arbeitete wie der Vater fort, der priesterliche Einfluß war für ihn bindend. Allein in der Kunst der Griechen sehen wir, eben sowie in ihrer Mythologie, sich immer mehr Heiterkeit entwickeln. Die Homerischen Götter sind nicht mehr die abgeschlossenen Olympier Hesiods und so ist eine Diana aus der Zeit des Lysippus, die flüchtiger noch, als ihre Hindin, durch die Flur zu fliegen scheint, nicht mehr jene schwarze ephesische Göttin mit geschlossenen Füßen. Wollen wir nach Homer die Quellen der Kunstgeschichte weiter verfolgen, so finden wir eine große Kluft. Bei späteren Schriftstellern finden wir nur fragmentarische Nachrichten. Plinius hat mit seinen oft nachlässigen und undeutlichen Nachrichten den Archäologen und Philologen viele Noth gemacht. Für die Baukunst ist Vitruv aus der Zeit des Augusts zu nennen. Pausanias hat mit Sorgfalt aufgezeichnet, was er in Griechenland in Beziehung auf Kunstwerke sah und erfuhr; er ist eine Hauptquelle. Es würde eine verdienstliche Arbeit sein, die Nachrichten zu sammeln, die sich in den classischen Schriftstellern für die Kunstgeschichte zerstreut finden. — Straben. —

*) Rühmt sich doch Sokrates noch, der ein Bildhauer war, daß er von Dädalus herstamme.

---

## Aus einem noch ungedruckten Gedankenbuche Jean Pauls.

2.

Wer keinen höheren Menschen über sich hat, ist allein; ein gleicher genügt nicht.

* * *

Die Umarmung eines großen Menschen schiebt dessen Seele in die zweite hinüber. Die Umarmung verschiedner Geschlechter erzeugt nicht so viel als die des nämlichen. Denkt euch einen Gemeinen von einem General öffentlich, denkt euch von Christus umarmt, oder als Weib von der Maria!

* * *

Ich sehe oft Schoppe's Bild in den Wolken grotesk, wie man in Rom einmal einen Engel in der Wolke sah, bis man endlich die Statue eines solchen auf der Erde fand, die hinauf spiegelte. —

* * *

Was hast du gehabt? frage ich mich oft. Eine liebende Sommernacht? — Eine Geliebte? — Früher einen ganz hingegebnen Freund? — Nein, nein, nichts!

---

## Berliner Kunstberichte.

Preisaufgabe des Kunstvereins. — Goethes Bild von Sebbers. — Büste der Dem. Sontag von Wichmann.

**Preisaufgabe des Kunstvereins.** Der Verein der Kunstfreunde im Preuß. Staate hat von dem, für die im Preuß. Staate selbst ansässigen Maler zur Preisaufgabe gewählten Gegenstand, Hero und Leander, neun Skizzen erhalten. Darunter wurde derjenigen des Herrn Johann Wolf zu Berlin einstimmig der Preis zuerkannt und derselbe mit der Ausführung des Bildes beauftragt. Die übrigen Skizzen können bei dem Unterzeichneten wieder abgeholt werden.

Zugleich sieht sich der Verein nunmehr im Stande, den Namen des Künstlers bekannt zu machen, dessen Skizze von dem, für die in Rom ansässigen Preuß. Maler aufgegebenen Gegenstand, Perseus und Andromeda, den Preis davon getragen. Es ist dieß nämlich der Herr von Kloeber aus Schlesien.

Sodann ist der Beschluß gefaßt worden, die Beiträge für das laufende Jahr 1827 durch den Schatzmeister, Herrn Stadtrath Knoblauch, sofort einfordern zu lassen. Die Versendung der radirten Blätter nach den im vorigen Jahre verloosten 14 Gemälden, von welchen bereits 7 Platten, worauf 12 Bilder enthalten, fertig sind, wird erst erfolgen, wenn auch die beiden übrigen vollendet sein werden.

Berlin, den 25sten Juli 1827.

Jüngken.

---

Herr Sebbers aus Braunschweig hat in dem Saale der Singakademie die Becher-Tasse öffentlich ausgestellt, auf welche er Goethe's Bildniß mahlte. Goethe selbst und seine Freunde in Weimar erklärten dies Bild für das getroffenste, was in neuster Zeit gemahlt wurde, und auch wir finden die edlen und heitren Züge des Dichters geistreich aufgefaßt und treu wiedergegeben. Mit der technischen Behandlung können wir uns weniger einverstanden erklären; für ein so ausdrucksvolles, durchgearbeiteres Gesicht ist der zarte, fast geleckte Pinsel des Miniaturmalers durchaus nicht das geeignete Werkzeug, das verlangt den breiten Pinsel eines Tizians, den kecken Pinsel eines Van Dyk oder besser noch den kühnen Meißel eines Rauch. Herr Sebbers hat den Schlafrock mit der Sauberkeit eines Van der Werfft gemahlt, die Carnation hat zu viel graue Töne, so daß wir glauben einen leichten Flor vor den Augen zu haben. In den Nebensachen, zumal in den beiden Genien, vermissen wir richtige Zeichnung. — Auf die Untertasse hat Goethe mit eigner Hand die Worte: „Heil und Gruß. Goethe." geschrieben und in dem zierlichen Kasten, welcher die Tasse, die in dem Museum von Braunschweig aufgestellt werden soll, verwahrt, ist diese Feder beigelegt worden. — Aus den Scherzen, welche der heitre Greis bei dieser Gelegenheit machte, sind folgende Verse entstanden:

Als ich ein junger Geselle war,
Lustig und guter Dinge,
Da hielten die Mahler offenbar
Mein Gesicht für sehr geringe.
Dafür war mir manch schönes Kind
Zu damal von Herzen treu gesinnt.
Nun, da ich hier als Altmeister sitz,
Rufen sie mich aus auf Straßen und Gassen
Zu haben bin ich, wie der alte Fritz,
Auf Pfeiffenköpfen und Tassen.
Aber die schönen Kinder, die bleiben fern,
O Traum der Jugend! o goldner Stern!

---

Je näher die Zeit heranrückt, wo Berlin sich von der liebenswürdigen Künstlerin, die an der Seine das Ihre suchen will, trennen muß, um so lebafter war der Wunsch, ein treues Bild von ihr zu besitzen. Mancher Künstler hatte sich an diesem allerliebsten Köpfchen versucht, aber weder in Oel noch in Steindruck war es gelungen und selbst die schwarze Kunst hatte hier nicht ausgereicht. Die gefällige Sängerin entschloß sich endlich, sich nach manchem Schiffbruch, den sie bei den Mahlern erlitten hatte, einem Bildhauer anzuvertrauen. Die Mahler triumphirten schon im Stillen und meinten: da es uns nicht gelang, diese flüchtige Rosenblüthe festzuhalten, so wird es dem Bildhauer, der den seelenvollen Blick, diese eigentliche Beleuchtung des Himmels, nicht wiedergeben kann, noch weniger gelingen. Allein diesmal hat der Bildhauer den Preis gewonnen; wir sahn das Model bereits in Thon vollendet und wenn wir bei Gemählden gewöhnlich schon sehr befriedigt sind, wenn wir sagen dürfen: sehr ähnlich! — so dürfen wir hier sagen: dies ist sie selbst. Der Künstler hat nicht einen einzelnen, vorübergehenden, glücklichen Moment aufgefaßt, sondern die ganze Innigkeit und Tiefe des Gemüths wiedergegeben. Wenn auch eine stille Schwermuth über das Gesicht bei dem ersten Anblick gebreitet zu sein scheint, so erkennt man doch, daß unter diesem leichten Flor, den die Grazien selbst webten, Heiterkeit und Frohsinn schlummern. — Die Büste ist bereits mehrmals in Marmer bestellt worden. —

---

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)
Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

Berliner

Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Dienstag, — Nro. 155. — den 7. August 1827.

## Fata in Frankreich. *)

(Mitgetheilt von W. Alexis.)

### 2.

### Die Missionen.

Bei uns, Monsieur, sagte er vertraulicher zu mir, wird es niemals dahin kommen und was man in alten Geschichten von Französischer Gelehrsamkeit liest, gehört in die goldenen Zeiten, die uns so fern liegen, wie die Feenpalläste in tausend und einer Nacht. Ich fühlte wohl, daß Bonaparte nicht der Mann war, das schöne Frankreich glücklich zu machen und hier die Wissenschaften blühn zu lassen, ich sehnte mich wie Einer nach einer väterlichen Regierung. Das Bild des guten unglücklichen Ludwig hing immer versteckt in einem Wandschranke, an jedem Todestage hing ich einen frischen Kranz darüber und als das Glück des großen Mannes zu wanken anfing, war ich der erste, der eine weiße Lilie ansteckte, daß es mir fast übel bekommen wäre von unserm Mairieadjuncten, der ein gewaltiger Bonapartist war. Nun hat sich das alles geändert, es ist zwar manches besser geworden, der König will auch gewiß das Beste, aber, guter Gott, wo soll das hinführen mit der neuen Art des Christen-

---

*) Die novellistische Reise durch Frankreich, welche wir früher unter dem Titel: Auch ich war dort gegeben, mußte dringender Zwischenarbeiten wegen in diesen Blättern nach dem ersten Abschnitt zurückgelegt bleiben. Selbst freundliche Aufforderungen, sie früher fortzusetzen, konnten nicht berücksichtigt werden. Da indessen der Reisende glücklicherweise so gereist ist, daß man jede Station als eine in sich abgeschlossene Tour betrachten darf, wird die Unterbrechung hoffentlich auch da nicht schaden, wo man sich der vorigen Abentheuer nicht mehr erinnert. Wir übernehmen in diesem Falle das Amt des Moniteurs, und deuten an, wie Sternanis Paris in Nacht, Nebel und dem Geräusch der Messagerie verlassen, wie sein nächtliches Abentheuer mit der schönen Andalusierin sich schon in Orleans aufgelöst, er dagegen in Blois ein ganz anderes von älterem Datum fortsetzend lösen und überstehen mußte, wie Marions Bild von dem des stummen Bettlers verdrängt wurde und er endlich in Tours von den alten Erinnerungen, aber auch von der ewigen Begleitung des Engländers mit der Laternenpfahlphysiognomie Abschied nahm, um mit einer *Voiture à pompe* auf die grade Straße nach Lyon zurückzusteuern. Man wünschte, er möge noch mehreren stummen Bettlern begegnen, da man die Bekanntschaft interessant gefunden; ich zweifle, daß diese Bettler bei näherer Bekanntschaft und bei anderer Beleuchtung, als des Morgenroths und des Windes, der in den grauen Locken spielt, gewonnen dürften. Dagegen stehe ich nicht vor den Engländer, und hat auch wirklich der Quälgeist unsern Sternanis zugleich mit dem Schmerz der von ihm empfangenen Beute verlassen, so überschwemmt diese Nation doch diesseits und jenseits der Loire das atheistische und jesuitische Frankreich.

Gern würde ich die Notate unseres Freundes: Reisebilder nennen, wäre dieser von H. Heine bezeichnend erfundene Ausdruck schon Gattungsname geworden. Bis dahin muß man den Vorwurf der Nachahmung vermeiden. Ebensowenig als der Erzähler glaubt, hier auf die vernommene Weise zu berichten, sollen seine Reisebilder an die humoristischen des genannten Verfassers erinnern, denn er sieht die Welt, wenn auch nicht so scharf, doch freundlicher an; auch ist seit Sterne so vieles in Frankreich verfallen, daß Jemand, der ebenso lachen und weinen konnte, wie der geniale Yorick, doch eine ganz andere empfindsame Reise durch das schöne Land schreiben würde. Auch wandert er endlich nicht wie der „Außreisende Gentleman" denn er verläßt schon die Heerstraßen um Neues in den Querstraßen aufzufinden, weil seine schnelle Reise ihn gelehrt, daß es auf den Haupt-, Land- und Kunststraßen noch unendlich viel zu beobachten giebt, wenn man überhaupt beobachten will.

thums, mit den Missionen und Predigten? Die jungen Feuerköpfe ziehen im Lande umher und schreien und weinen, und heulen und verketzern, als müsse das jüngste Gericht über Sodom und Gomorrah einbrechen. Ich lehre, meiner Pflicht nach, die Lehren des Christenthums von Geduld, Pflicht und Liebe; die Jungen, die nun einmal nicht Gelehrte werden wollen und sollen, treibe ich zur Arbeit an und berechne alles nach den Köpfen. Da kommt die erste Mission in unsern Flecken, nachdem wir so vieles von dem Wesen gehört. Das Volk läuft zusammen, denn sie predigen auf offenem Markte. Ich höre den Prediger, ehe ich ihn sehen kann, so fluchen und schimpfen und Gottes Zorngericht herabflehen auf die sündige Welt, auf Frankreich und unser Herzogthum Berry, endlich auf unser Dorf, daß mich zu schaudern anfing. Er schildert die Irrlehren, den Atheismus, die Ketzerei, die hier verbreitet wäre, wo, wie ich doch weiß, nur gute Katholiken wohnen, und eifert so entsetzlich gegen den Götzendienst vor der todten Gelehrsamkeit, vor der Wissenschaft dieser Welt, wie sie der Riegel wäre, vorgeschoben vor das Thor zum Himmelreich, daß ich selbst an mir irre ward, als ich mit einem male ins Gesicht des jungen Predigers sehe und einen alten Schüler erkenne. Ich habe nie einen faulern, verstocktern Knaben in meiner Schule gehabt. Näschig, unreinlich, voll Schadenfreude, bei jedem Complott gegen den Lehrer verschworen, war er doch immer, wenn es herauskam, der erste Angeber. Hinterlistig gegen seine Mitschüler wurden hundertfältige Klagen über ihn vor mich gebracht, daß er bei gewöhnlichen Schlägereien beiße, kratze und jeden heimtückischen Unfug liebe. So hatte ich ihn endlich, da er gar nichts lernte und nur die übrigen verdarb, fortjagen müssen, und in anderthalb Jahren war der Taugenichts zu einem Heiligen geworden und durfte im friedlichen Lande umherschweifen und ungestraft gegen Lehrer, Pfarrer und Obrigkeit Aufruhr predigen. Zum Unglück erkannte er mich jetzt auch und hatte die Frechheit auf mich mit dem Finger zu weisen und zu rufen: „Das ist der Mann, der hier den Atheismus lehrt; ihm wäre besser, daß er gesteinigt würde, als daß er ein einziges Gemüth zu seinem Heidenthum verkehrte.“ Das empörte leider viele meiner hitzigen Buben, die Leute umher, die ihn auch mochten erkannt haben, machten Lärm und ehe ich mich's versah, war es mit der Predigt aus, und unter Pfeifen und Zischen warfen sie mit Koth nach ihm und seinen Gefährten, daß ich meine ganze Kraft anwenden mußte wenigstens meine Schuljugend zurückzuhalten. Dafür ließ mich der Adjunct, der jetzt ein gewaltiger Royalist geworden, als Aufrührer und Störer des Gottesdienstes in dasselbe Gefängniß sperren, dessen Thüren er schon für mich aufgemacht hatte, als ich die weiße Lilie angesteckt. Erst nach Wochen kam ich frei auf eine Vorstellung aller angesessenen Bürger an den Präsidenten vom Ministerrath, der ein ganz gescheuter Mann sein mag, wenn er nur nicht glaubte, es sei genug gethan die 5 in 3 zu verwandeln und für die Zahlen und Procente das übrige Frankreich den Jesuiten überließe.

Bei uns giebt es keine Jesuiten, rief ich, mit innigem Stolze, mich in die Brust werfend.

Es war kein Gesicht auf dem ganzen Postwagen, welches mir nicht zugenickt hätte. Die großen Augen, die halb geöffneten Münder sagten: „Also in Preußen keine Jesuiten!“ Einige seufzten, der Cabrioletführer, der grade nebenher ging, warf mir einen freundlichen Blick zum Fenster herein und wies mit der Peitsche bedeutungsvoll nach oben.

Es ging bergan. Aber ruhn sie aus, riefen die Leute aus dem Coupé.

Eine Mission!

Der Cabrioletführer peitschte unbarmherzig auf die Pferde, er fluchte und eiferte. Es ging ja bergan, und symbolische Injurien sind schwer zu beweisen. —

Ein Tartüffeantlitz, zwei Schwärmer, beide jugendlich, der eine sehr jung, blaß, mager, mit einem Gesicht voll Stolz über den Sieg über die Welt, ehe er die Welt kannte, der andre ein bekehrter Wüstling. Der fieberhafte Glanz der Augen war das einzige Lebenszeichen an dem entnervten Menschen.

Der Tartüffe grüßte, die beiden jungen Männer nicht; von unserer Seite war ich der einzige, der den Gruß erwiederte. Mir war wohl zu Muthe, als der Wagen die Höhe gewann und vorüber rollte.

Diese Männer, sagte der Schulmeister, wirken, statt für die Religion, ihr entgegen. Die bessern Köpfe unter meinen Knaben, in denen der Glaube etwas angesetzt, stutzen, und werden Zweifler, wenn sie diese Leute sehn. Die Mehrzahl hält das für ein Zeichen, daß an der ganzen Sache nichts sei; da habe ich denn alle Noth den Muthwillen und die Heftigkeit der jungen Brauseköpfe zurückzuhalten.

Scheint es doch, sagte ich, als sei die Religion, welche man Frankreich mit Gewalt wieder aufdringen will, kein Dienst und keine Verehrung der ewigen Liebe, die zu uns nieder stieg, die Menschen mit sich und mit ihrem Vater zu versöhnen, vielmehr ein ängstlicher Tribut, aus Furcht den finstern Mächten

wie den Algierischen Piraten gezahlt, damit sie nicht vor der Zeit einbrechen uns in die ewige Finsterniß zu holen. Daher diese Masse irdischer Zierrathen, an welchen die Seele sich festhalten kann, wenn sie der Böse ergreift und hinabzerrt. —

Ein verstohlener Händedruck des Institutöurs sagte mir, ich möge inne halten, da eine verdächtige Person den Wagen bestiegen habe.

Das war sie in der That. Ein abgefeimtes Gesicht auf einem unförmlichen Körper und der unförmliche Körper in Kleidern, die, verschossen und zerlumpt, in keine Diligence gehörten. Er hatte nicht einmal Strümpfe an: Nur die forschenden Augen und der freche Zug um den Mund deuteten auf seine Ansprüche in bessere Gesellschaft als Fuhrmanns-Ausspannungen zu gerathen. Am Rande eines Waldes mit ihm allein, wäre ich unbedenklich umgekehrt. Da es keine Wälder in Frankreich giebt beruhigte ich mich.

Dasselbe that die Gesellschaft, nämlich sie war still, wie es wohl häufig geschieht, wenn sich ein Fremder eindrängt. Ich überließ mich meinen Gedanken, und erschrack, als ich bedachte, daß mir auf der ganzen Reise noch kein eigentliches Abentheuer begegnet sei. —

Warum sind auch keine Wälder in Frankreich? — Und der Wagen fuhr in einen Hohlweg, dunkle Eichen ragten von beiden Seiten herüber, der Weg wurde breiter, aber der Wald war da, der erste in Frankreich. Nasses dunkles Grün, welkes Laub, eine feuchte Herbstluft. Es wird finster, man kann Jeden Athemzug hören.

Der Institutöur drückte mir verstohlen die Hand und blinzte nach dem Strumpflosen. Je tiefer wir hineinfuhren, um so unruhiger ward mein sonst so geduldiger Nachbar. Aengstlich beugte er sich mehrere mal zum Wagen hinaus und schauete sich um. Plötzlich — an einem Kreuzweg — rief eine Stimme: *Arrêtez!* — der Wagen hielt. —

## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Vierzehnte Vorlesung.

Die Baukunst der Griechen. — Die ionische — die dorische — die corinthische Säule. — Die Bildnerei. — Unterschied der griechischen von der christlichen Kunst. —

### Die Baukunst der Griechen.

Außerdem daß die Baukunst ihren selbständigen Werth für sich hat, so gewinnt sie an Bedeutung noch dadurch, daß sich die Sculptur nicht ohne sie hätte entwickeln können. Die Bildner erhielten Aufträge zur Verzierung der großen Tempel und so ward der Sculptur durch die Baukunst die Gelegenheit gegeben, sich in ihrer ganzen Herrlichkeit zu zeigen. —

Im Vitruv finden wir die ganze Praxis der griechischen Baukunst, es sind nützliche Vorschriften nur für Handwerker, die nicht eigne Erfindung, eignen Geist hatten. Diese Vorschriften sichern vor Abwegen, allein in das tiefere Wesen der Baukunst dringen sie nicht ein. —

Gewöhnlich meint man, die griechische Baukunst sei in allen Theilen gleichmäßig vom Plumpen und Massiven zum Leichten und Freien, von dem Einfachen zu dem Reichen und Geschmückten fortgeschritten. Man spricht dann von einem Uebergang aus der dorischen zur ionischen und von dieser zur corinthischen Baukunst und mißt diese verschiedenen Arten der Baukunst nach den verschiedenen Säulenordnungen derselben. Man meint einen stufenweisen Fortgang in der Baukunst nachweisen zu können, allein eine jede hatte ihre besondere Heimath und trägt den Charakter des Volkes, aus dem sie hervorging. Während die abendländischen Griechen in Sicilien und Großgriechenland die schwerere dorische Säule aufrichteten, stellten die in dem Osten wohnenden die leichte ionische auf, und zwar zu gleicher Zeit. Die Tempel der Juno auf Samos und der Diana in Ephesus mit ihren ionischen Säulen, *) sind gewiß eben so alt, als die zu Pästum (Posidonia) und auf Sicilien mit den dorischen Säulen. Man darf nicht vergessen, daß die griechischen Völker mit einander in dem lebendigsten Verkehr standen und, wie Sitte und Lebensweise, so mischte sich auch die Kunst der verschiedenen Stämme. Gleichzeitig mit der einfachen ionischen Bauart finden wir Bauwerke, die mit Zierrathen überladen sind. Man kam davon zurück und beschränkte das ionische Capitäl auf die Widderhörner, (Voluten) das corinthische auf die Akanthusblätter; doch findet am gewöhnlichsten eine Mischung beider statt. Erst als die Skulptur hinzutrat, wurden die architektonischen Formen bescheidener behandelt.

### Bildnerei der Griechen.

Zuvörderst haben wir die Frage zu beantworten: waren in der Kunst die Aegypter die Lehrer der Grie-

*) Der Tempel der Diana zu Ephesus war 425 F. lang, 220 F. breit, hatte 127 Säulen von 60 F. Höhe. Von diesen Säulen waren 36 mit Bildwerk verziert (*caelatae* nennt sie Plinius) einige davon durch Skopas.

chen? Hierbei wird es nöthig, die einzelnen Künste zu unterscheiden. Was die Baukunst betrifft, so hat man nur zu leichtgläubig einen Zusammenhang Griechenlands mit Aegypten nachweisen wollen und sich auf die ältesten Colonien, welche von da einwanderten, bezogen. Man erzählt, daß Cecrops Athen gegründet, daß ägyptische Einwanderer das Orakel zu Dodona gestiftet, und eben so die Mysterien ägyptischen Ursprungs wären. Näher untersucht ergeben sich alle diese Erzählungen als Mährchen, die den Griechen, welche in späterer Zeit Aegypten bereisten, von dortigen Führern und Dolmetschern aufgebunden wurden. Winkelmann hat sich in dieser Hinsicht vorsichtig geäußert; er sagt: wenn die Griechen die Kunst und Mythologie von den Aegyptern erhielten, so sind sie unter ihrem Himmel zu etwas ganz anderem geworden. — Was die Baukunst betrifft, so finden wir gar keine Aehnlichkeit zwischen Griechischen und Aegyptischen Gebäuden. Säulenordnungen kommen zwar bei beiden vor, allein die Griechen beschränkten sich auf wenige Gattungen von Säulen, nirgend finden wir bei ihnen den Reichthum ägyptischer Verzierung; keine Palmenkronen, keine Lotosknospen, keine Pylonen, keine eingegrabenen Reliefs kommen bei ihnen vor. Die griechische Baukunst hat sich unabhängig entwickelt, eigenthümlich gehört ihr die Erfindung des Giebels und des schrägen Daches. —

Dasselbe gilt von der Skulptur; allerdings haben die ältesten Griechischen Bildwerke mit den Etruskischen und den Aegyptischen einige Aehnlichkeit; allein dies sind nur allgemeine Aehnlichkeiten, welche ihren Ursprung darin haben, daß der menschliche Geist überall, wo er sich frei zu entwickeln strebt, dieselbe Richtung nimmt. —

Die ersten Gebilde hatten einen starren, leblosen Ausdruck, es dauerte lang, eh man die Gestalten in ihrer freieren Bewegung darstellte, man begnügte sich damit, den allgemeinen Begriff, die Symmetrie auszudrücken. Hierzu kam, daß die griechische Skulptur lange Zeit nur die alten, in unabänderlicher Form überlieferten Götterstatuen bildete, worüber die Priester streng wachten. Erst als die Künstler von dieser Aufsicht frei wurden, wurden auch die Götter selbst frei. —

Verschiedene Zweige der Skulptur sind bei den Griechen zur hohen Vollkommenheit gebracht worden; man arbeitete in verschiedenen Stoffen. Winkelmann behauptet, die ältesten Statuen seien aus Thon geformt worden, da es leichter gewesen, in weicher Masse zu arbeiten, als in harter. Zu bedenken ist hierbei, daß bei dem Thon die Feuerhärtung nöthig wurde, die man wohl bei dem Brennen irdener Gefäße kannte, aber schwerlich auf große Statuen anzuwenden verstand. — Ein griechischer Mythus sagt, das älteste Götterbild sei vom Himmel herabgefallen und von Holz gewesen und in der That waren die ältesten Götterbilder rohe Klötze, mit Kleidern ausgeputzt, oder mit Farben angestrichen; nur der Kopf war fertig gearbeitet.

Die Kunst in Erz zu gießen und in Erz zu hämmern, war, wie wir aus Homer wissen, den Griechen schon frühzeitig bekannt; sie hatten hierbei Nebenbuhler an den Etruskern. Bei dem Guß verstand man verschiedene Erze zusammen zu schmelzen, um den Metallglanz zu ermatten und das Erz gefüger zu machen. Der angemessenste Stoff aber für die Götterstatuen wurde der parische und pentelische Marmor, denn der verklärte Leib des Griechischen Gottes, welcher, wie Homer von der verwundeten Venus erzählt, statt des Blutes einen weißen Saft hatte, konnte nur in dem weißen Marmor würdig gebildet werden. Kolossale Bildwerke wurden aus Holz gemacht mit Elfenbein und Gold überkleidet und ausgelegt und diese Kunst hieß **Toreutik**. Von ihr unterschieden waren Plastik (Bildformen), Statuaria (Bildgießen), Skulptur (Bildhauen.) Auf die höchste Stufe der Vollendung trat die Kunst erst dann, als Griechenland in dem Kampfe gegen die Perser sich seiner hohen Kraft bewußt wurde und diese nach allen Richtungen hin entfaltete. In einem Zeitraum von 150 Jahren sind in Griechenland mehr große Bildhauer, Mahler, Redner, Dichter, Denker aufgetreten, als sie irgend eine andere Nation aufzuweisen hat. — Daß man frühzeitig schon eine genaue Kenntniß der äußerlichen Anatomie des menschlichen Körpers hatte, beweisen uns die äginetischen Statuen von dem Tempel des panhellenischen Zeus auf Aegina. Die Körper der hier vorgestellten Kämpfer sind in mannigfaltigen Stellungen dargestellt, allein die Köpfe sehn sich alle gleich und haben denselben Ausdruck, doch erkennt man darin schon eine Annäherung an das griechische Profil. Nach der Vollendung der Körper zu urtheilen, muß man glauben, daß sie auch den Köpfen mehr Vollendung hätten geben können, allein dies scheint nicht erlaubt gewesen zu sein. Der Ausdruck des Gemüthes war das Letzte, zu dem die griechische Kunst sich erhob, die Seele ist hier noch ein eingehüllter Embryo, während die körperlichen Formen bereits zur Reife gediehen sind. Wir erkennen hierin den characteristischen Unterschied der **griechischen** Kunst von der **christlichen**. Bei den ältesten christlichen Mahlern der italienischen und niederländischen Schule sehen wir den Charakter das innerste Gefühl, die Seele in den Gesichtszügen, in den Augen ausgedrückt; der übrige Körper ist gleichsam wie ein unvermeidliches Uebel angehangt, ohne Kenntniß der Anatomie und unbekümmert um die schrecklichsten Mißverhältnisse. —

---

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34

Berliner

Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Freitag, — Nro. 157. — den 10. August 1827.

## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Funfzehnte Vorlesung.

Phidias; — Polyklet; — Myron; — Praxiteles; — Skopas; — Lysippus. — Mahlerei der Griechen. — Die Etrusker. — Die Römer.

Phidias ist der Vater der griechischen Skulptur *); seine ersten Werke haben noch viel von dem alten Charakter, erst als er seinen olympischen Zeus und die Pallas im Parthenon vollendet, hatte er die Höhe des Ideals erreicht. Was an den kolossalen Götterbildern unbekleidet gebildet wurde, das Gesicht, die Hände und Füße, machte man von Elfenbein, das Haar von Gold, die Augen von Steinen oder Glasfluß; der Körper war oft mit einem goldenen Mantel bekleidet. *)

Die Kampfspiele an den Festen, bei welchen die Kämpfer unbekleidet erschienen, wurden Veranlassung, ihre Statuen ebenfalls unbekleidet zu bilden und da der schönste Körper der größte Ruhm war, wurden die Künstler dadurch zu dem Ideal geführt. **) —

Das Ideal der Götterbildung ist zuerst in der Phantasie des Phidias aufgegangen, der seinen Zeus nach jenen drei berühmten Versen Homers bildete:

> Also sprach und winkte mit schwärzlichen Braunen Kronion,
> Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höhn des Olympos.

Nachbildungen dieses unsterblichen Hauptes sind auf uns gekommen und wir erkennen darin vollkommene Ruhe, unwandelbare Seligkeit und die milde Herrscherwürde des Vaters der Götter. Daß Phidias ebenfalls im Relief Meister war, zeigen uns die schö-

*) Dies ist nicht so zu verstehn, als ob es vor der Zeit des Phidias nicht schon Künstler gegeben hätte; er nimmt dieselbe Stelle unter den griechischen Bildhauern ein, wie Raphael unter den italienischen Mahlern. Berühmte Kunstschulen blühten vor ihm in Sikyon, Argos, Corinth, Athen und auf den Inseln und von dem ältesten Dädalus bis auf den letzten Dädaliden waren tausend Jahre vergangen. Ueber hundert Künstler werden uns vor Phidias genannt; Myron und Polyclet waren ältere Zeitgenossen und Pythagoras aus Rhegium war schon um die 70 Olympiade berühmt. Er war der erste, der, wie Diogenes Laertius sagt, seinen Statuen Rhythmus und Symmetrie gab und Plinius meldet, daß er zuerst Nerven, Adern und das Haar mit mehr Sorgfalt ausgedrückt habe. „Wenn irgend ein anderer, sagt Pausanias, im Erzguß ausgezeichnet, so war es Pythagoras aus Rhegium." Von den andern berühmten Bildhauern vor Phidias nenne ich nur: Kritias, Hegesias, Kanachus, Kallon, Ageladas, Kalamis, Onatas. Man vergleiche die gelehrte Abhandlung des Professors Thiersch: „Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen." — F. F.

*) Den goldenen Mantel des olympischen Zeus nahm der Tyrann von Syrakus und gab ihm dafür einen wollenen mit dem Bemerken, daß dieser im Sommer leichter und im Winter wärmer sei. —

**) Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische, d. h. die sein Portrait war, gesetzt. Der Portraits sollten nicht zu viel werden; „denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal des Menschen überhaupt." Plinius. l. 34, 9. Lessings sämmtl. Schr. Bd. 2. S. 137.

nen Arbeiten von seiner Hand, die vom Parthenon zu Athen nach England gebracht wurden. —

Polyklet *) vollendete die Proportion und die Schönheit jugendlicher Bildung, so daß seine Statuen die festen Maaße oder der Canon für die nachfolgenden Künstler wurden; allein seine Statuen waren seelenlos, ohne Ausdruck. **)

Myron ***) hatte noch viel von der Strenge der alten Kunst, doch entfernte er sich später davon und wendete sich mit andern zur schönen Natürlichkeit.

Praxiteles ist der erste Künstler, der in Marmor nach jeder Seite hin vollendete Statuen arbeitete. Als sein gelungenstes Werk wird die Venus auf Pylos gerühmt, von der man jedoch nicht mit Sicherheit weiß, ob sie die Stellung der capitolinischen oder mediceischen Venus hatte.

Skopas war ebenfalls vollendet als Marmorbildner und fügte zu dem Ausdruck der Schönheit noch den der Leidenschaft hinzu. Eine Bachantin war sein Meisterwerk; die Gruppe der Niobe wird ihm mit Recht zugeschrieben.

Lysippus war der erste, der die individuelle Charakteristik in die Kunst aufnahm; von ihm allein wollte Alexander sein Bild in Marmor sehn, und die Statuen, die wir von dem jugendlichen Helden besitzen, sind gewiß, wenn nicht von seiner Hand, doch seinen Werken nachgebildet. Damit, daß er zur Natur und zur individuellen Characteristik fortging, hängt zusammen, daß er ein so vollendeter Pferdebildner wurde. Die Pferde in Venedig, die aus Chios nach Italien kamen, können wir keinem andern Künstler, als dem Lysippus zuschreiben. *)

Nach der Zeit Alexanders läßt sich die Zeit der Ebbe und Fluth der Kunst nicht mehr genau bestimmen; das Vollendete war erreicht, die späteren Künstler hielten sich an die großen Vorbilder, oder verwendeten die größte Sorgfalt auf die Abbildung lebender Personen, weshalb selbst die spätere Zeit des Verfalls der Kunst reich ist an schönen Portraits, zumal aus der römischen Kaiserzeit. Zwar besitzen wir auch Köpfe aus der griechischen Zeit, doch ist hierbei Vorsicht nöthig; nur wenn dieselben Köpfe auf Münzen vorkommen, darf man sie für echt halten; ob Homer jemals einem Künstler gesessen, steht sehr zu bezweifeln. —

Die griechische Kunst hat die griechische Freiheit überlebt; sie wanderte mit den Siegern nach Rom, ohne jedoch hier neue Blüthen zu treiben. Die Römer sind zwar ein weltherrschendes Volk geworden, was jedoch die Kunst betrifft, blieben sie Barbaren. Von den Etruskern hatten sie Einiges angenommen, allein die siegreichen Consuln und Imperatoren schmückten ihre Triumphzüge und ihre Palläste lieber mit den in dem Auslande geraubten Schätzen, als mit vaterländischer Arbeit. Zuerst ward Sicilien geplündert, dann Macedonien, Griechenland, Syrien, Aegypten.

## Mahlerei der Griechen.

Die Mahlerei war der Vergänglichkeit am meisten ausgesetzt und so hat sich von den berühmtesten Meisterwerken der griechischen Mahler nichts erhalten. Die Gemählde indeß, die in Rom, Herculanum und Pompeji ausgegraben worden sind und die Erfindung und die Hand griechischer Meister nicht verläugnen können, geben uns einen hohen Begriff von dem, was die Griechen auch in dieser Kunst geleistet haben. Ueber das Technische der griechischen Mahlerei ist viel gestritten worden, ob sie auf trocknem oder nassem Kalk, mit Leim oder Wachs gemahlt, ob sie die Farben auf der Palette gemischt, oder die Schatten durch feine Schraffirungen hervorgebracht. Es

*) Polyklet war gebürtig aus Sikyon, ein Schüler des Argeier Ageladas und Mitschüler des Phidias und Myron. Nicht verwechseln darf man mit ihm Polyklet von Argos, der den Argeiern als Gegenstück zu des Phidias Zeus eine kolossale Here aus Gold und Elfenbein machte.

**) Seine Amazone zu Ephesus wurde höher geschätzt, als die des Phidias. Dennoch nennt Varro seine Statuen: „nach einem einzigen Vorbild *(exemplo)* gemacht und einförmig breit *(quadrata)*. Quinctilian sagt von ihm: er habe nichts gewagt,“ über glatte Wangen hinaus! —

***) Myron war gebürtig aus Eleutherä. Plinius berichtet von ihm: „Er habe nur die Körper mit Sorgfalt ausgeführt, die Empfindungen des Gemüthes nicht ausgedrückt, auch das Haar nicht besser gemacht, als es im rohen Alterthum behandelt worden.“ Doch wird er wegen der Freiheit in Stellung und Handlung, die er seinen Statuen gab, gerühmt. Dem ersten Urtheil des Plinius widerspricht ein zweites, ebenfalls von ihm angeführtes: daß zu einer vollkommenen Statue ein Kopf von Myron, die Brust von Polyklet und die Arme von Praxiteles gehörten. — Sein Diskuswerfer war das Kühnste, was die Kunst in bewegter Stellung gewagt; seine Kuh von Erz wurde von allen Dichtern besungen und wir besitzen noch sechs und dreißig Epigramme darauf.

*) In einer alten Chronik erinnern wir uns gelesen zu haben: Kaiser Friedrich der Rothbart habe einst den Pabst in Venedig belagert und geschworen, die St. Marcuskirche in einen Pferdestall zu verwandeln. Als die Stadt sich ergab, milderte er seinen Schwur dahin, daß die Roßstände in der Kirche mit weißen und rothen Steinen angegeben werden und vier Rosse auf das Portal gesetzt werden mußten.

scheint, daß sie großen Werth darauf legten, durch feine Pinselstriche die Farben zu verschmelzen; außerdem besaßen sie eine große Fertigkeit in dem Auftragen verschiedener Farben. — Die berühmtesten griechischen Mahler und Bildner findet man in folgenden Distichen aus einer an Göthe gerichteten Elegie genannt:

Als der gemahlten Tafel noch wenige Farben genügten,
Purpur und Indisches Blau blühte an der farbigen Wand,
Hauchte erst Polygnotos den alten Ernst der Gestalt auf;
Lächeln verlieh, wie des Tags Röthe, Bewegung und Reiz.
Zeuxis sammelte wählend die unverschleierte Schönheit,
Herrlich baut' er den Leib, aber die Seele noch schwieg.
Leiseren Umriß zog Parrhasius; fliehende Gränzen
Lockten das Auge sich nach um das gerundete Bild.
Sinnvoll barg und verrieth, noch mehr als er zeigte, Timanthes,
Leid und das tiefste Gemüth rief Aristides hervor.
Allzubescheidene Hand des Protogenes! immer noch weilend
Am Vollendeten selbst; leichteren Schwung und Vertraun
Lehrt' ihn der Mahler von Kos, dem vor den bewunderten Meistern
Anmuth, jedes Bemühns Blüthe, sich eigen erwarb.
Ach, wo blieb, Apelles, dein blitzender Gott Alexandros?
Und der Geliebtin Bild, welches sie selbst dir erwarb?
Die du behende den Wellen enthobst mit triefendem Haar noch,
Welch aufwogendes Meer schlang uns die Göttin hinab?
Weil zu zart war die Kunst, die im Zaubernetze den Schein hascht,
Unterdrückt zu bestehn Lasten vernichtender Zeit.
Riß ja doch, aus härterem Stoff erschaffen zum Denkmal,
Ihrer Schwester Gebild' auch die Vergänglichkeit hin.
Ob sie schon ernst und gewaltig aus Phidias Haupte hervorsprang,
Pallas Athene, die Brust Gorgogeharnischt, behelmt
Mit jungfräulicher Sphinx: doch mußte des sterblichen Vaters
Tochter ihm nach in die Gruft, welche nicht Himmlischen ziemt.
Damals foderte Dienst vom Köstlichen, jugendlich stolz noch
Wählend, des Bildners Kunst; Meisterte, sicher des Siegs
Ueber den prahlenden Stoff, die Riesengestalt aus Geschmeide
Goldes und Elfenbeins: unter der Stirn Majestät
Blitzt' ein edles Gestein die gebietenden Blicke der Göttin.
Aber die irdische Pracht rächte zerstörend sich bald.
Zwar auch vieles verging, aus dem Kern der parischen Klüfte,
Oder aus Einem Strom Erzes, bescheidner geformt.
Nicht mehr lernt die Natur vom lebenden Maaß Polykletos,
Das er ihr selbst entwandt, Glieder harmonisch zu baun.
Weil von Alkamenes Hand der obgesiegt Kytherea,
Zürnst du länger nicht mehr, Nemesis Agorakritos.
Schwärmt sie noch wo, die Bacchante, die Skopas, nicht Bacchus, begeistert?
Sendet noch Eros, der Gott, der den Praxiteles hieß,
Wie er ihn fühlt', ihn bilden, mit Phryne, Meister des Meisters,
Lächelnder Sehnsucht Pfeil in der Beschauenden Brust?
Wo weilt Myrons Kuh der Heerd' und dem treibenden Hirten?
Und wo bäumt sich als Roß schnaubend, Lysippos, dein Erz?
Wer entschlürft noch lesbischen Thau der getriebnen Phiale,
Mentors redendem Werk, zierlich umlaubt von Akanth?
Frage das Schicksal nicht, warum es so herbe gewaltet:
Trotziger Willkühr Spiel übt' es, auch wenn es geschont.

## Die Etrusker.

Wir nannten die Etrusker als Lehrer der Römer und so dürfte ihrer am schicklichsten hier Erwähnung geschehen. — Die Meinungen über dieses Volk sind sehr verschieden. In ihren Bildwerken herrscht Ernst und Strenge, in der Behandlung des Marmors zeigen sie frühzeitig große Fertigkeit. Auf ihren Bildwerken findet man gewöhnlich Etruskische Inschriften, die man wegen ihrer Aehnlichkeit mit griechischen Schriftzügen, oft mit diesen verwechselt hat. Eine berühmte Gemme der hiesigen Königl. Sammlung, auf welcher fünfe von den Helden vor Theben vorgestellt sind, hat etruskische Inschrift; nicht sowohl die Schriftzüge, als die Bildung der Namen spricht für diese Behauptung. — Neuerdings ist man in der Ausgrabung etruskischer Bronzen und Münzen glücklich gewesen und es hat sich hier ein neues Feld für den Alterthumsforscher eröffnet. Früher erklärte man zu viel für etruskisch, jetzt vielleicht zu wenig. —

## Die Römer.

Die einzige Kunst, in welcher die Römer, wenn auch nicht eigenthümlich, doch gewiß groß zu nennen sind, ist die Baukunst, hier zeigten sie ihre Prachtliebe, ihre Verschwendung. Das Pantheon von Agrippa erbaut, die Amphitheater und Theater, die Bäder, Denksäulen, Grabmähler, bezeichnen noch in ihren Trümmern die ewige Roma und die Triumphbogen der verschiedenen Kaiser, an denen wir zugleich die Höhe und den Fall der römischen Kunst nachweisen können, feiern noch immer den Triumph einer großen Zeit. —

In Rom blühte die Kunst bis zur Zeit der Antonine; ihr größter Beschützer war Hadrian, der selbst in die Baukunst hinein pfuschte. Doch war er auch ein vorzüglicher Freund der Bildnerei und die schöne Statue seines Lieblings Antinous beweiset uns, welche Meister in seinem Dienste standen. Von Trajan bis Marc Aurel, war die glücklichste Zeit des römischen Kaiserreiches; nun aber tritt ein schneller Verfall ein. Der Uebertritt Constantins zur christlichen Religion bezeichnet das Ende der alten Kunst; die heidnischen Tempel wurden geschlossen, die Götterbilder zerschlagen. Die Barbaren des Nordens erstürmten Rom, verachtet sanken die Kunstwerke in den Staub, aber die schützende Erde nahm sie in ihrem Schooß auf, aus dem sie erst nach tausendjährigem Schlummer wieder an das Licht gezogen wurden.

## Berliner Conversation.

### Abreise der Dem. Müller.

Dem. Müller, K. K. Hofschauspielerin in Wien, hat uns verlassen und kehrt nach Wien zurück, ohne daß wir die Hoffnung hegen dürfen, sie für unsre Bühne gewonnen zu haben. Man sprach zwar von Anträgen und Anerbietungen, man hat sogar in dieser Sache „handeln" wollen; doch ist, so viel wir hören, die Unterhandlung abgebrochen. Dem. Müller trat am Mittwoch zum letzten Mal als Käthchen von Heilbronn auf. Als sie am Schluß gerufen wurde, dankte sie mit liebenswürdiger Bescheidenheit für den ihr geschenkten Beifall und sprach den Wunsch aus, uns so gutgesinnt wieder zu finden, wenn sie einst wiederkehre. Das so lange nicht ertönte: „Hierbleiben!" erscholl von allen Seiten; allein es ist nun einmal so, daß solch ein Talent hier nicht seines Bleibens haben soll. — Wenn aber in hiesigen Blättern die etwas sanguinische Hoffnung ausgesprochen wird, daß mit solch einem einzelnen Talente, ein neuer Tag für unsere Bühne und für die Schauspielkunst überhaupt anbrechen werde, so hat man sich wohl nicht genau davon unterrichtet, wo uns eigentlich der Schuh drückt. Mit einzelnen großen Talenten, die umringt von einer Unzahl schwächlichster Subjecte dastehn, ist uns nicht zu helfen, wär' dieß möglich, so hätt es längst geschehen können, denn wir haben an Wolf, Devrient, Mad. Stich so eminente Talente, wie irgend eine Bühne; allein so lange ohne Wahl und strenge Prüfung engagirt wird und werden muß, um die Schnellposten nach Charlottenburg und Potsdam zu jeder Jahreszeit füllen zu können, so lange die großen Geldmittel zersplittert werden müssen, um noch einmal so viel Schauspieler zu unterhalten, wie jede andere große Bühne, so lange ferner, und dies ist der eigentliche Krankheitsknoten, die Verwaltung des Schauspiels nicht gänzlich von der der großen Oper getrennt wird, so lange wird man auch darauf verzichten müssen, daß wir auf unserm Theater eine Schule und ein Ensemble sehn und ohne diese beiden Hauptrequisiten einer Bühne werden einzelne, wenn auch noch so große, Talente, immer vereinzelt dastehn. —

Von Dem. Müller erzählt man, daß J. M. die Kaiserin von Oestreich sie deshalb so hoch schätze, weil sie ihr die Ueberzeugung gegeben habe, daß auch eine Schauspielerin ihren guten Ruf bewahren und sogar ein Muster der Sittsamkeit sein könne. Auch hier läßt die Künstlerin die schönsten Erinnerungen nicht nur an ihr Talent, sondern auch an ihren schönen und edlen Character zurück. Den großen Beifall, den sie sich gewann, dankte sie weder einer alten noch einer jungen Garde, die sie etwa durch allerhand Künste angeworben hätte, sondern der Kunst allein. Von stillen Verehrern, die vielleicht nie ihr Haus betraten, sind ihr Serenaden und Notturnos gebracht worden, sie hielt jeden Zudringlichen in scheuer Entfernung und gewann sich, was für eine Schauspielerin die sicherste Bürgschaft ihres Betragens ist, die Achtung, Freundschaft und Liebe edler und gebildeter Frauen. Noch eh sie abreiste, erhielt Dem. Müller eine Einladung von J. K. H. der Kronprinzessin nach Sanssouci. — Eine zarte Huldigung hat A. W. v. Schlegel ihrem Talente in folgendem Gedichte gebracht.

**An Sophie Müller, als Gabriele.**

Seelenvolle Gabriele,
Dir erlosch der Augen Licht,
Doch der Spiegel deiner Seele
In den holden Augen nicht.

Willst du heiter gleich erscheinen,
Lächelt milde gleich dein Mund:
Andre müssen um dich weinen,
Andern wird die Wehmuth kund;

Wenn die irren Sterne schweben
In der Wimpern Schattenkranz,
Und empor sich schmachtend heben —
Ach umsonst! — zum Himmelsglanz.

Euch dem Zauber zu entwinden,
Schlößt ihr auch die Augen zu:
Vor dem Bilde dieser Blinden
Fände doch das Herz nicht Ruh;

Denn der Stimme Silberlaute
Drängen durch den nächt'gen Flor,
Und von ihren Lippen thaute
Wonn' und Schmerz in euer Ohr.

Nur den Blinden und den Tauben
Ward der Sicherheit Gewinn.
Wollt ihr meiner Warnung glauben,
Blicket nicht, noch horchet hin!

Werden wir sie auch nicht bleibend für unsere Bühne gewinnen, so hoffen wir sie doch bald wieder einmal als Gast bei uns zu sehn.

---

## Königstädtisches Theater.

Hr. Spitzeder trat am Mittwoch zum ersten Mal nach seiner Rückkehr in der Italienerin in Algier auf. Er wurde nach dem ersten Akt herausgerufen und dankte mit einer für seinen bunten Rock und sein buntes Gesicht zu schwärmerischen Rührung. — Das Haus war überfüllt: es galt Dem. Sontag zum letztenmal als Isabella zu sehen und zu hören.

---

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)
Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.

# Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik.

Sonnabend, — Nro. 158. — den 11. August 1827.


## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Sechszehnte und letzte Vorlesung.

Die Kunst im Dienste der christlichen Religion. — Mahlerei.

Das Menschengeschlecht krankte an unsäglicher Schlaffheit, und das Christenthum konnte da, wo es zuerst sich verbreitete, nicht sogleich seine ihm inwohnende Kraft offenbaren, da in den Völkern der alten Welt alle Elastizität verloren gegangen war. Erst die nordischen Barbaren brachten einen jugendlichen Heldengeist, Lebensfrische und Liebe zur Freiheit mit; sie unterjochten das abendländische Kaiserthum und wurden die Ahnen des neuen Europa.

Nur in dem Oströmischen Kaiserthume hütete man noch einige Ueberreste der Griechischen Literatur und Kunst, dagegen wurden in dem Abendlande die Denkmäler des Alterthums verwahrlost und vernichtet.

Der christliche Gottesdienst forderte aber bald die Künste wieder zu seinem Dienste auf, obwohl man in den ersten Zeiten nicht hätte sagen können, ob diese Religion, welche die Ertödtung des Fleisches und ein Losmachen von dem Irdischen forderte, nicht in demselben Widerspruche mit den Künsten stehen müsse, wie später der Mohamedanische Glaube. Allein die christlichen Priester jener Zeit hatten etwas abgesehen von der Kunst der alten Priester, und so nahmen sie es mit dem Mosaischen Gesetze: „Du sollst kein Bildniß des höchsten Gottes aufstellen,“ nicht so genau. Was aber vornehmlich die Kunst hervorrief, war, daß das Christenthum eine historische Seite hatte, daß hier der Sohn Gottes in Menschengestalt erschienen war, und neben ihm eine Anzahl Verkündiger der Offenbarung, welche ebenfalls einen Abglanz des Göttlichen an sich trugen. Es fehlte daher nicht an Gestalten für die Einbildungskraft, um dasjenige sichtbar darzustellen, was in heiligen Büchern erzählt wurde. Allgemein war man jedoch nicht einverstanden mit der Kunst und ihren Darstellungen, und bekanntlich veranlaßte der Bilderdienst Krieg und Verfolgung mancher Art.

Was die **Baukunst** betrifft, so nahm sie nach Constantin dem Großen eine andere Wendung. Die Tempel für den christlichen Gottesdienst hatten eine andere Bestimmung als die Tempel der Griechen. Bei den letzteren versammelte sich das Volk vor den Tempelpforten; die Tempel selbst waren klein, nur die Priester hatten den Zutritt dazu. In der christlichen Kirche dagegen versammelte sich die Gemeinde innerhalb des Tempels, um die Lehren zu vernehmen, oder Hymnen zu singen. Die Erfindung der Orgel forderte außerdem eine größere Höhe und Wölbung des Baues, so wie überhaupt die größere Versammlung eine Ausdehnung des Raumes nothwendig machte.

So entstanden die hohen Wölbungen und Schwibbogen der Dome, eine Art von Zauberwerken, bei denen uns das Gesetz der Schwere aufgehoben zu sein scheint; kaum begreifen wir, worauf diese Massen ruhen, das Gewölbe sehen wir zurückgezogen, wie die hohe Wölbung des Himmels. Zwar findet man schon bei den Römern Wölbungen, jedoch waren dies nur schüchterne Versuche, von welchen man jetzt wei-

ter ging, indem man die Säulen zu einer ungemessenen Höhe hinaufführte, und sie in dem Spitzbogen sich verlieren ließ.

Die ersten christlichen Basiliken sind freilich noch nicht mit den späteren hohen Domen zu vergleichen, und wir finden sie noch mit Elementen der alten Baukunst gebaut. Später wurden sie durch den sogenannten byzantinischen Styl erst vervollkommt.

Im Abendlande sehen wir ein Zwischenreich der Barbarei eintreten, ohne irgend eine Bestrebung in der Kunst. Was noch darin um diese Zeit geleistet wurde, geschah von den herabgekommenen Künstlern der Römer, die dazu von der herrschenden Nation verwendet wurden. In Pavia sieht man noch eine Kirche aus lombardischer Zeit, welche die Spuren der damaligen Barbarei an sich trägt.

Bald aber ordnete sich unter Karl dem Großen das Abendland, und dieser große Kaiser muß als Stifter des neuen Europa's angesehen werden. Er sorgte für würdige Denkmäler, allein es fehlte leider an geschickten Künstlern.

Constantinopel krankte indessen an innerer Versunkenheit; der Krankheitszustand war langwierig, wie bei einem, der an der Auszehrung leidet. Dennoch erschien die griechische Kaiserstadt dem Abendlande glänzend und herrlich, und man hegte für sie die größte Verehrung. Das frühe Mittelalter empfing von ihr Alles, was zur Verherrlichung des Gottesdienstes gebraucht wurde. Bei den Kämpfen über den Bilderdienst trug dieser endlich in Constantinopel den Sieg davon. Gemälde wurden in den Kirchen erlaubt und nur Statuen verboten.

### Malerei.

Die Malerei war die herrschende Kunst, sie scheint mit der christlichen Religion befreundeter gewesen zu seyn, als die Sculptur; denn in ihr lagen mehr Mittel, um zum Geist und zum Gemüth zu sprechen.

In einem Briefe des Consul Lentulus, der jedoch nicht hinlänglich beglaubigt ist, werden die Gesichtszüge des Heilands beschrieben, und nach dieser Tradition sollen die ältesten Bildnisse gemalt seyn *).

Der Evangelist Lucas selbst gilt für einen Maler, und so fand die Kunst der Malerei dadurch eine neue Begünstigung. Die ältesten Bilder aus der christlichen Zeit sind Abbildungen des Heilandes in musivischer Arbeit *). Man erkennt in ihnen ein ideales Streben und den Künstlern scheint sogar die griechische Kunst nicht fremd gewesen zu seyn. Von der lebenden Natur ging man ab, und hatte den Begriff von etwas Ewigem, Unwandelbarem, welches in sterblicher Gestalt dargestellt werden sollte. Künstlerisch betrachtet sind diese ältesten Bilder in jeder Hinsicht unvollkommen, dennoch machen sie den Eindruck von etwas Uebernatürlichem, selbst in der rohsten musivischen Arbeit. Diese Vorbilder behielten lange Zeit ihre Gültigkeit, eben so wie wir es bei den alten griechischen Götterbildern gesehen haben, indem die Scheu vor dem Alten den Menschen zu tief eingeprägt ist **).

(Beschluß folgt.)

---

*) Dieser Brief des Consul Lentulus, dessen Echtheit in Zweifel gezogen wird, ohne daß seine Unechtheit vollständig erwiesen worden ist, mag nicht nur den byzantinischen, sondern auch den alten Italienern und Niederländern bekannt gewesen sein. Lentulus war in Jerusalem und schrieb ihn, als Christus [illegible] Jahr alt war; dies ist er: „Es hat sich bei uns hervorgethan und lebt noch ein Mensch von vielen Tugenden, den man Jesus nennt, welcher von vielen ein Prophet der Wahrheit, von seinen Jüngern aber Sohn Gottes genannt wird. Dieser erwecket die Todten und heilet die Kranken. Er ist ansehnlich, lang von Wuchs und von feinem Ansehn, daß ihn jedermann liebt und fürchtet. Er hat bräunliche Haare, wie die Farbe einer reifen Haselnuß, oben glatt und dunkel, doch nach unten etwas kraus und heller um die Schultern, auf dem Haupte getheilt nach Art der Nazaräer; eine freie Stirn und munteres Angesicht, ohne Runzeln und Flecken, mit einer mäßigen Röthe geziert; Nase und Mund sind ohne Tadel, sein voller Bart, dem Haupthaare ähnlich, ist nicht lang und in der Mitte gespalten. Er ist aufrichtigen und beständigen Gesichts, von großen, klaren Augen, entsetzlich, wenn er bestraft, liebreich und sanft, wenn er ermahnt, fröhlich, doch mit einem anständigen Ernst, man hat ihn niemals lachen gesehen, wohl aber zum öftern weinen; er spricht wenig, aber Alles mit Ansehn; seine Gestalt ist vortrefflich vor allen Menschenkindern." — Johanna Schoppenhauer, die diesen Brief in ihrem Werke über Joh. von Eyk mittheilt, erkennt in dieser Beschreibung ganz den Christuskopf von Hemling in der Boisseréeschen Sammlung wieder. Andere alte Beschreibungen der Gestalt und Züge Christi findet man in *Johann Reiske de imaginibus Jesu Christi*, Wolfenbüttel 1685. —

*) Wem daran gelegen ist, sich näher über den Zustand der Kunst in dieser Zeit zu unterrichten, den verweisen wir auf: Münter: Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825 und v. Rumohr, Italienische Forschungen (Th. 1. S. 167 u. f.) 1827.

**) Als man [illegible] zur Zeit der [illegible] ersuchte, einen [illegible] auf [illegible] zu richten, verweigerte er es und gab zur Antwort, daß er ihm damit ergehen würde, wie dem [illegible], der von den alten Götterbildern abweichen und neue Gestalten erfinden wollte, [illegible] das Volk seine [illegible] würde, weshalb er rathe, die altherkömmlichen [illegible] dem Gotte zu Ehren zu [illegible]. Der Muth des [illegible], der jene alten Bilder nicht fürchtete, ist daher zu bewundern.

# Deutsche Literatur.

Victor und Claudine. Ein Roman von Wilhelm Martell. 3 Bände. Berlin 1826.

Gewöhnlich sehen wir uns, zumal in den neuesten deutschen Romanen, einzig und allein auf das Verhältniß zweier Liebenden angewiesen, deren Quälereien nicht selten uns selbst zur Qual werden. In jedem Meßkatalog ist für dergleichen Kammerjungfern-Literatur reichlich gesorgt; allein die gebildete Gesellschaft, die durch Goethe's Wilhelm Meister und durch Jean Paul gewöhnt worden ist, in dem Roman ernstere Gedanken, Gegenstände der Kunst und Literatur, die Angelegenheit des Lebens abgehandelt zu finden; durch Walter Scott, die Geschichte und Weltbegebenheiten mit dem kleineren Schicksal der Familie in Verbindung gebracht sieht, kann jetzt nicht mehr mit solchen einzelnen Liebschaftsgeschichten abgefunden werden.

Der Verfasser des vorliegenden Romans hat dies sehr wohl gefühlt und obschon die Liebe in mannigfaltigen Gestalten der Grundtext seiner Dichtung ist, so hat er sie doch sogleich dadurch auf eine höhere Stufe gestellt, daß er die Kunst und die Geschichte eng damit verflochten hat. Der Held des Stücks, Victor, ist Musiker und zwar nicht einer, der darauf ausgeht, sogleich Capellmeister zu werden, sondern der die Musik nach seiner Neigung treibt und an ihr eine treue Gefährtin findet, in der er seine Lust und seinen Schmerz auslassen kann. — Der Faden der Geschichte aber, der sich durch die anmuthigen Blumen und Fruchtzehege und Gehänge hindurchzieht, muß unsere lebhafteste Theilnahme in Anspruch nehmen, denn es ist die Geschichte unserer Tage, der Befreiungskampf der letzten Jahre. Bedenklich ist es allerdings, neben die erfundene Dichtung diese Wirklichkeit hinzustellen und an einigen Stellen werden sogar die, von dem Dichter sonst begünstigten Personen nothwendig in den Hintergrund geschoben, da man sich, wo es die Entscheidung bei Lützen und Leipzig gilt, nicht mit Liebesbriefen gern befassen mag. — Die episodisch eingelegte Reise durch das schlesische Gebirge wird jeder mit Vergnügen lesen, der diese schönen Gegenden sah; nur tritt auch hier die Störung dazwischen, daß diese Reise in die Zeit des Waffenstillstandes 1813 verlegt ist, wo man sich selbst auf der Schneekoppe nicht einem ruhigen Genuß der herrlichen Natur überlassen konnte; insonderheit fehlte es damals in Schlesien ganz an einer guten Aussicht. —

Die Hauptverwickelung des Romans wird dadurch herbeigeführt, daß zwei Freunde ihre Frauen überreden, ihre neugebornen Söhne zu vertauschen, um so ein festes Unterpfand der Freundschaft zu besitzen. Die Mütter aber tauschen die Kinder heimlich wieder zurück, da die Stimme der Mutterliebe bei ihnen lauter spricht, als die Freundschaft der Männer. Nun trifft es sich aber, daß dem Baron noch eine Tochter gebohren wird, in die sich der Sohn des Pfarrers, den er jedoch für seinen eignen Sohn hält, verliebt. Die an Wahnsinn gränzenden Ausbrüche beider Liebenden, als sie erfahren, daß sie Bruder und Schwester sind, scheinen zu stark, für so edle Gemüther, als diese beiden Liebenden uns sonst geschildert werden. Warum sollte ihnen nicht das zarte Verhältniß der reinsten Geschwisterliebe genügen? In dem Munde Claudinens wird dies Verlangen nach einer andern Liebe und dieses Verwünschen, daß Victor ihr Bruder sei, sogar unzart. Wenn aber Victor der Geliebten, die er zum Tode krank glaubt und von der er nun bereits weiß, daß sie seine Schwester ist, schreibt: „ich bin in wenig kurzen Tagen bei dir, dort, wo es nur ein gleichartiges Gefühl der Liebe giebt, das alle seeligen Geister theilen," so hätte er bedenken sollen, daß er sich gerade dieser reinen, von aller begehrlichen Sinnlichkeit abgestreiften Liebe, schon hier auf Erden mit der Schwester nach Herzenslust erfreuen durfte. — Ueberhaupt erscheint es ein etwas grausamer und sogar bedenklicher Scherz, den sich die Väter gemacht haben. Durch einen heitern Schluß gleicht sich indessen jedes Mißverhältniß aus, nur scheint auch hierbei wieder der Dichter auf die starken Nerven der Liebenden gerechnet zu haben; denn sonst würde er es nicht so eingeleitet haben, daß, als Victor Claudinen als seine vermeinte Schwester unvermuthet in der Kirche nach langer Trennung wiedersieht, und sie beide sich als die Kinder des Barons umarmen, der wirkliche Vater Victors, welcher Prediger ist, von der Kanzel herab diesen seinen Sohn mit Fräulein Claudine aufbietet, und so den Kindern endlich ihr wahres Verhältniß auf eine Weise enthüllt wird, daß sie nicht länger an ihrem Glücke zweifeln dürfen.

Der Roman ist in leichter und gefälliger Schreibart geschrieben; der oft eingelegte Dialog lebendig, die einzelnen Charaktere scharf gezeichnet und in ihrer Eigenthümlichkeit festgehalten; besonders gelungen ist dem Dichter „der alte Regimenter," ein zur Ruhe gesetzter Regiments-Arzt. — Als dramatischer Dichter ist uns der Verfasser durch seine „Mondschein-Bekanntschaften bekannt geworden und wir hoffen, daß dieser „Martell" wie ein tüchtiger Klopf- und

Poch-Hammer noch manches Stück edlen Metalles zu einem kunstvollen Geräthe fertig hämmern werde.

F.

---

### Sprüche von Goethe.

„Sage deutlicher, wie? und wenn?
Du bist uns nicht immer klar.“
Gute Leute, wißt ihr denn,
Ob ich mir's selber war?

Nehmt nur mein Leben hin in Bausch
Und Bogen, wie ich's führe;
Andre verschlafen ihren Rausch
Meiner steht auf dem Papiere.

Erlauchte Bettler hab ich gekannt,
Künstler und Philosophen genannt;
Doch wußt ich niemand, ungeprahlt,
Der seine Zeche besser bezahlt.

---

### Mittheilungen aus Paris.

**Hr. Ampère's Briefe über Weimar und Deutschland.** —

Von Hrn. Ampère, Sohn des berühmten Akademikers, den Sie in Berlin kennen gelernt haben, sind bereits einige Briefe im Globe erschienen, in denen er über seinen Aufenthalt in Deutschland Bericht ertheilt. Lange genug ist Deutschland von den Franzosen und von den Deutschen selbst verkannt und hier als das Land der ungeleckten Bären ausgeschrieen worden. Jetzt fängt man an, mit mehr Achtung von den Transrhenanern zu sprechen und wenn man auch nicht Tanzmeister und Gouvernanten aus Deutschland nach Paris verschreibt, so hören wir doch, wo es auf eine innere und tiefere Bildung ankömmt, hier oft auf Deutschland hinweisen. — „Weimar, so schreibt Hr. Ampère, hat seit der Zeit, wo es die vier Fürsten der deutschen Literatur: Wieland, Herder, Schiller und Goethe besaß, große Verluste erlitten; allein der größte dieser Namen ist ihm geblieben. Goethe ist hier, um die Gesammtheit dieser Literatur zu vertreten, welche sein Leben und sein großes Talent fast ganz umfaßt. — — Schwerlich dürfte man in Frankreich eine Stadt von 8000 Seelen finden, in welcher eine solche Maße von Bildung und eine so große Anzahl von Männern, die sich mit den Wissenschaften auf eine so ausgezeichnete Weise beschäftigen, beisammen wären. Es sei mir nur erlaubt hier anzuführen: Madame Schoppenhauer, in Frankreich durch ihren artigen Roman: „die Tante und die Nichte“ bekannt, den Kanzler von Müller, ein eben so liebenswürdiger Weltmann, als geschickter Diplomat und ausgezeichneter Gelehrter, Hrn. Riemer, ein eleganter Dichter und tiefer Literator, Hrn. Eckermann, ein junges, hoffnungsvolles Talent; Hrn. Peucer, der einige Stücke unserer Bühne mit Glück übersetzt hat, Hrn. Schütz, der ein geachtetes Journal herausgiebt; Hrn. v. Froriep, der ein litärisches und bibliographisches Institut gegründet hat, welches einzig in seiner Art ist. — Was besonders in Deutschland auffällt, ist, daß man überall Mittelpunkte des Unterrichts und der Bildung findet, wozu vornehmlich die vielen Universitäten und die fürstlichen Residenzen beitragen. In Deutschland ist nicht wie bei uns das geistige Leben auf eine einzige Hauptstadt eingeschränkt; es ist über das ganze Land verbreitet. Deshalb dürfte es für uns so vortheilhaft sein etwas mehr dahin zu reisen, als es seither geschah. Sobald ich zu meinen Freunden zurückgekehrt sein werde, will ich ohne Aufhören den Kreuzzug predigen und ihnen zurufen: Seht Deutschland! ihr werdet überall die aufrichtigste und herzlichste Aufnahme finden und überall geistige Regsamkeit. Geht nach Bonn, nach Cassel, nach Göttingen und vor allen nach Berlin, wo ihr alles vereinigt findet, was in dem übrigen Deutschland zerstreut ist; allein verweilt in Weimar, sucht Goethe sprechen zu hören, gleichviel über welchen Gegenstand; er wird euch über alles unterrichten, in Erstaunen setzen, fortreißen. —

---

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34.
Hierbei ein Verzeichniß von neuen Büchern und Musikalien.

# Berliner Conversations-Blatt

für

Poesie, Literatur und Kritik.

Montag, — Nro. 159. — den 13. August 1827.

## Fata in Frankreich.

(Mitgetheilt von W. Alexis)

4.

### Die Berge von Tarare.

O schöne Andalusierin, wie anmuthig war es, als ich mit dir und deiner Frau Mutter im Coupé saß!

Freund und zufälliger Leser! denke dir den Zustand eines Preußischen Justizbeamten in einem dunklen und engen, vorn durch das Leder gegen den anprellenden Regen geschützten Coupé, d. h. Kutschenbeschlag, in der Mitte zwischen zwei dir unausstehlichen Menschen, die beide wohlbeleibter sind als du selbst.

Wie sollte ich frei denken, fühlen, — besonders schlafen, was doch bis jetzt in Frankreich, ja sogar in Spanien erlaubt war? — Man erinnert sich, wie die schmächtige Andalusierin bald mir bald der Mutter auf die Schulter nickte. Wohin sollte ich fallen, wenn ich schlummerte? Rechts der Britte, so daß meine Stirn grade da gegen die seinige stieß, wo jene kaum ihre von demselben Gegenstande empfangene Beule verwunden hatte. Links — der lumpige Kerl!

Freies Gefühl — wie war daran zu denken, wo ich so eingepreßt saß, daß ich erst nach zwölfstündigem Rütteln und Schütteln mit dem Hintertheil meines Körpers ebenmäßig festen Boden erreichte; und freies Denken in dieser Gesellschaft!

So vergingen vier und zwanzig Stunden, schreibe vier und zwanzig Stunden, in denen gar nichts vorfiel, außer in St. Pierre de Moutier, einem elenden Flecken, ein Frühstück von zwanzig Gerichten. Frankreich, ist das auch unsere Mark? Ich aß aus zwei Gründen, aus Verzweiflung und weil ich Hunger hatte. Dann passirten wir zweimal die Loire, bei Nevers, wo die Allier einströmt und bei Roanne, wo wir von ihr Abschied nahmen, beide male auf so gebrechlichen Brücken, daß ich Lust hatte aus dem Wagen zu springen. Meine Reisegefährten hatten aber nicht Lust, und wie es mit meiner Freiheit stand, habe ich oben bemerkt.

Nun erheben sich die Berge von Tarare und immer näher kamen wir den großen Gebirgszügen Frankreichs, wo seine mächtigen Flüsse entspringen und in verschlungenen Windungen neben und gegen einanderströmend, das fruchtbare Land theilen.

„Da droben auf jenen Bergen," sang ich in mir, um doch etwas für mich zu thun, der Engländer und der Lumpenkerl sangen aber nicht mit. Wenn ich die Nase hinaus steckte, mich an der Gegend zu freuen, sagte John Bulls verdrießlicher Blick, daß er solche Gegenden verachte.

Dies alles veranlaßte mich unterhalb der Berge beim letzten Anhalt zwei Flaschen Bordeauxwein, der auch in Frankreich nicht an der Heerstraße wächst, auszustechen. Bei solchen Gelegenheiten, d. h. Essen und Trinken, kommt man in Berührung mit den Leuten aus dem *Interieur* und der *Rotonde*; es war aber nichts Interessantes in Beiden. Ein Dragoneroffizier imponirte und ich lasse mir nirgends gern imponiren. Die Dragoneroffiziere bei den Franzosen unterscheiden sich dadurch von unsern, daß sie Schnurrbärte tragen, welche sie beim Gespräch in die Höhe zu streichen pflegen, Sporen an den Stiefeln und sehr scharf

austreten. Sie kneipen den hübschen Dienstmädchen in die Backen und sehen die Leute sehr scharf an. Da ich mir auch einen Schnurrbart wachsen lassen, sah ich den Officier wieder scharf an. Er erzählte, wie er sein Pferd hätte in der Spree saufen lassen, und ich, wie ich das meine in der Loire in die Schwemme getrieben. Er forderte eine Flasche Bordeaux, ich auch eine — und vom Besten! Nachher forderte er noch eine halbe, ich eine Ganze, und so war ich in Avantage. Ich habe mich nicht vor ihm gefürchtet.

Aber der Wein erfreut des Menschen Herz, besonders wo es von Aerger vorher etwas alterirt worden. Ich sprach von der Leber weg, von Napoleon, von den Bourbons, von Blücher, Villele, Manuel, und Chateaubriand. Meine politischen Ansichten hier zu verrathen, werde ich mich wohl hüten, aber ich glaube nicht, daß ich am Fuße der Berge von Tarare dasselbe beobachtet. Da ich überall lächelnde Gesichter sah — die Leute schienen sich zu freuen, daß ein Fremder so munter und lustig das aussprach, was sie nur mit Vorsicht zu äußern wagten — so fuhr ich dreist fort die guten Leute zu erfreuen. Besonders rückten sie mir beim Kapitel von den Jesuiten zu, bis mir mit einemmale der Dragonerofficier auf den Fuß trat.

Himmel und Hölle! .. rief ich, er aber: Sehen Sie denn nicht, daß der Kerl im Winkel auf Sie horcht. . . .

In dem Augenblicke wurde das Signal zur Abfahrt gegeben. Ich hatte richtig bemerkt, daß der Strumpflose nicht mit gelacht, aber aufmerksamer als Alle mir zugehorcht hatte. — Deshalb nahm ich den Fußtritt des Dragoners für keine Beleidigung.

Es ging bergan. Der Regen hatte aufgehört. Viele zogen es, zur Freude des Conducteurs, vor, zu Fuß vorauszusteigen und ich war unter diesen nicht der Letzte.

Thüringer Gau, mein Vaterland!

sang ich mit Krug von Nidda, denn die dunkelgrünen Berge in hundertfältigen Absätzen, bunt durchwebt von Rebenhügeln, von Kornfeldern und kahlen hohen Kuppen, zauberten mir das Bild des deutschen Gebirgslandes vor. Ich sang, ich declamirte, ich kletterte auf die Felsblöcke zu Seiten des Weges. Es war ja alles die Freude ledig zu sein vom Engländer, dem Gauner und aus dem Coupé los. Der Wille ist stark, wenn er mit der Phantasie im Bündniß steht. Der freudetrunkene Sinn zaubert sich auch in die wildeste Fremde die trauliche Heimath, und ich machte heut alle Reisegefährten — auch den Dragonerofficier — zu lieben Bekannten.

Durch ein enges Thal wand sich die Straße, himmelhohe Felsen bald zur Rechten, bald zur Linken, traten aus den grünen Bergwänden empor; hier schäumte ein Wasser in die Tiefe und der aufsteigende Rauch machte den Sinn schwindeln. Oben noch immer der belegte Himmel, die Nebelstreifen hingen geisterartig an den Fichtenkuppen oder schwebten unter uns im tiefen Thale und nun traten wir hinaus und unter uns lag — Tarare.

Da war der Zauber, eingehaucht von den wilden Berggeistern, verschwunden. Was wollte die Fabrikstadt in dem düstern Gebirge? Neue Häuser, weitausgedehnte Fabrikgebäude, und unübersehbar der schöne Wiesenteppich der Thäler mit Mousselin-Bleichen. Das viele Weiße that mehr dem Geiste als dem Auge weh.

Und der Geist trieb mich; hier blieb ich stehen, nöthigte die andern auch zu stehen, ich redete, und konnte es an Worten fehlen, wo der Stoff dicht vor dem Redner lag, nämlich der Mousselin?

Landbau und Industrie, Rindvieh und Schafzucht, Jean Jaques Rousseau und Terneau, die Waldungen fressenden Eisenhämmer, die Poudrettenfabriken, über alles ergoß sich die elegische Rede, loyalaristocratisch, da sie gegen das Fabrikwesen eiferte. Als ich aber den Kern des Uebels — das Uebel selbst mußte ich auch beiläufig erwähnen — in der einen großen Hauptstadt suchte, als ich das Unwesen der Centralisation mit Feuereifer die Ausgeburt der Revolution nannte, als ich das Mangelnde zwischen Oben und Unten in der Abwesenheit einer Municipalverfassung, unsere Städteordnung preisend, rügte, als ich von der ungeheuer großen Polizeiverzweigung sprach, die wie eine immer größere Verknorpelung das schöne Frankreich durchwachse, als ich Villele einen großen aus Principien der Revolution hervorgegangenen, Rechenmeister nannte, der nun die Priester des Fanatismus zu seinen Polizeisergeanten und Controlleuren machen wolle, da war ich ganz antiministeriell, antiloyal, ja sogar — liberal geworden.

Und mit dieser liberalen Stimmung lief ich — der Motion halber — den steilen Berg hinab, und mein ganzes Auditorium lief mit mir. Die Hunde in Tarare bellten, die Kinder blieben stehen, und die Alten rissen die Augen auf über die lustige Diligencengesellschaft.

Unterweges und in Tarare habe ich nicht geprebigt. —

Aber jenseits, oben auf einem hohen Berge, stand ich, und es stellte sich einer nach dem andern wieder um mich und der schwere Postwagen schleppte sich hinter den keuchenden Mähren die steile Chaussée herauf. Ich habe auch hier nicht gepredigt, denn der Dragonerofficier übernahm es für mich.

Er stampfte ungestüm auf den Boden und rief: Aber Messieurs, Messieurs! nun flugs in den alten Kasten und in die Nacht hinein, sonst kriegen wir noch einen dummen Streich unterweges.

Der Engländer, der mit aufgekrämpelten Aermeln und rothem Gesichte hinterher kam, nickte dem Dragonerofficiere zu.

Glücklich besorgt? fragte der Gallier.

Bis morgen früh zwischen Neun und Zehn, entgegnete der Britte, dann steht er frisch und gesund auf und wundert sich.

Alle lachten und eilten in den Wagen zu springen.

Aber meine Herren, es fehlt noch Jemand, rief ich, der Herr ohne Strümpfe. Ich rechne mir hier die Tugend der Nächstenliebe nicht besonders hoch an, ich dachte mehr an die Störung des politischen Gleichgewichts, wenn ich mit dem Engländer allein sitzen sollte.

Der Britte betrachtete seine großen Hände, der Gallische Dragoner zog mich lächelnd etwas bei Seite:

Merken Sie denn nicht, der Mylord hat mit dem Schufte Ihretwegen ein Wort gesprochen.

Meinetwegen? habe ich denn je mit dem Kerl etwas zu thun gehabt?

Er aber wollte sich mit Ihnen was zu thun machen. Er war auf dem Wege zur Präfectorialbehörde Sie anzugeben. Da wir es merkten, forderte ihn der Mylord drüben in den Bergen zu einer Boxpartie auf. —

Der Kerl wollte sich nicht boxen — rief der Engländer dazwischen — ein nichtsnutziger, ehrloser Schurke, so etwas ausschlagen! Aber Messieurs hatten die Güte ihn zu bedeuten und von der Ehre zu versichern und sie zogen ihn in den Kreis und es ist alles nach allen Kunstregeln und in guter Ehrlichkeit geschehen; daß er nun daliegt, wie ein Gentleman auf dem Boden, der nichtsnutzige, schubbige, schmutzige Schlucker.

Und bis Morgen um zehn Uhr erfährt keine Katze des Maire, aus seinem Munde, sagte der Dragoner, was der Herr aus Berlin gegen unser Gouvernement gelästert hat; was sonst Ihnen (flüsterte er mir leiser zu) wenigstens Ihrer Reise übel bekommen mögen.

So fühlte ich mich gedrungen, der Laternenpfahlphysiognomie für ihre Stöße und Beulen noch etwas Verbindliches zu sagen. Ich bewunderte ihn, daß er Kraft und Wirkung seiner Stöße und Püffe so genau abzumessen verstehe, wie der Arzt den Schlaftrunk.

Er sagte, es wäre sehr gern geschehen und wenn ich auf der Reise einmal probiren wolle, stehe er gern zu einigen Gängen bereit.

Ich war von seiner Güte überzeugt.

---

## A. W. v. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.

### Sechzehnte Vorlesung. (Beschluß.)

Die Kunst im Dienste der christlichen Religion — Mahlerei — Baukunst — Skulptur.

In der christlichen Kunst sind jene Christusbilder der Anfangspunkt, und da dieselben auch von griechischen Künstlern für die Kirchen des Abendlandes verfertigt wurden, spricht man in der Kunstgeschichte dieser Zeit auch von einem griechischen Styl, worunter aber nicht der classisch Griechische zur Zeit des Praxiteles und Phidias, sondern der christlich-griechische zu verstehen ist. Diese byzantinische Kunst ist der Anfang der neueren Mahlerei und dergleichen Bilder sind in den christlichen Kirchen des Abendlandes bis in das 13te und 14te Jahrhundert verehrt worden.

Früher schon finden wir Miniatur-Bilder in den Pergament-Handschriften, wo keine Nachahmung der Natur zu sehen ist, sondern blos die eine Idee ausgedrückt wird, Gott in der Menschwerdung darzustellen. Auch in der deutschen Schule finden wir in dem Abendlande den erwähnten christlich-griechischen Styl wieder, und da kein Studium der Natur herrschend war, so sind die Portraits jener Zeit fratzenhaft. Nach einem Portrait Carls des Großen hat man lange vergeblich gesucht, bis man eines fand, das aber fast keinem menschlichen Wesen ähnlich sieht; denn man hatte damals noch nicht den Begriff des Individuellen einer Gestalt. Man hat angenommen, daß in der Mahlerei der griechische Styl bis zu Ende des 13ten Jahrhunderts sich im Abendlande in seinem Ansehn erhielt; doch mögen schon früher sich eigne Malerschulen in Deutschland und Italien gebildet haben.

Das Anschauen classischer Bildwerke konnte nicht von absoluter Bedeutung für die christliche Mahlerei sein, welche allen Ausdruck in das Gesicht verlegte, und sich um die Zeichnung des Körpers wenig kümmerte. — — Ein ausländischer Weiser, mit dem Christenthume unbekannt, würde, wenn er solche Bilder gesehen hätte, geurtheilt haben, daß die Menschen, die in diesen Bildern den Ausdruck ihrer Religion niedergelegt, ein Mißtrauen gegen die eigene Kraft gehabt haben müßten. Denn in allen diesen Bildern erscheint der menschliche Körper als etwas

Verkümmertes und Verworfenes, und der Ausdruck, der dem Gesicht und Auge gegeben ist, zeigt, daß die Seele nur auf ein Jenseits gerichtet war. Die Anschauung der Antiken führte erst später von jener Unvollkommenheit in allem Technischen und Wissenschaftlichen zurück, und offenbarte den Künstlern, wie die Zeichnung zu behandeln sey.

Der höchste Punkt der neueren Mahlerei war der, wo die weltliche Wissenschaft den Sinn für das äußerlich Reizende und Schöne erweckte, ohne daß das Ueberirdische dem Geiste entflohen war, und so konnten die antiken Formen in die christliche Kunst aufgenommen werden, ohne daß man dem Glauben untreu wurde. Für das Technische der Mahlerei waren zwei Erfindungen vom größten Einflusse: Das Mahlen *a fresco* und die Oelmahlerei. Durch die letztere wurde das Colorit und die Beleuchtung, besonders vermittelst der Durchsichtigkeit der Schatten und die sanfte Mischung des Hellen und Dunkelen auf den höchsten Grad gebracht. Dadurch hat die Mahlerei gelernt, ihre ganze Sphäre auszufüllen.

## Baukunst.

Das älteste Denkmal christlicher **Baukunst** in Constantinopel ist die Sophienkirche, welche seitdem in eine Moschee verwandelt worden ist.

Die innern Räume der Kirche wurden immer weiter ausgedehnt, da man außer dem Hauptaltare noch Nebenaltäre errichtete. Diese Baukunst ist im abendländischen Europa vielfältig nachgeahmt worden. In Venedig scheint die St. Marcuskirche eine Nachahmung der Sophienkirche zu seyn. Man nennt dies den byzantinischen, auch den vorgothischen Styl. Später entwickelte sich die eigentliche gothische Baukunst; sie ist die genialste und originellste Schöpfung des Mittelalters, und so wenig von den Muhamedanern entlehnt, als die Lieder der Troubadours von den Mauren. Die sogenannte moreske Baukunst hat allerdings einige Aehnlichkeit mit der gothischen, allein beide sind von einander durchaus verschieden, wenn sie gleich an derselben Quelle (in Byzanz) geschöpft haben mögen.

Der Name, **gothische Baukunst**, ist unpassend, da die Gothen selbst nichts von Baukunst verstanden und deshalb von römischen Baumeistern bauen ließen. Da jedoch die Gothen das älteste und berühmteste Volk der großen germanischen Völkerwanderung sind, so mag die Baukunst, die eigentlich deutsche Baukunst heißen sollte, den ihr einmal gegebenen Namen immerhin behalten. Die Ausbildung des Systems der gothischen Baukunst geschah nach und nach; denn einen Sprung hat der menschliche Geist selten gethan.

Die ältesten Bogen waren Halbzirkel, später mit einem Ausschnitt, wie ein Kleeblatt. Nun kamen die Spitzbogen dazu, die im Innern des Gewölbes von andern Bogen durchschnitten wurden. Die Säulen, welche Pfeiler heißen konnten, bestanden aus einem Bündel von Säulen, welche schlank in die Höhe getrieben wurden. Die Betrachtung eines vollendeten gothischen Domes hat zu der Bemerkung Veranlassung gegeben, daß die alten Baumeister in diesen Säulengängen und Verzierungen uns das Bild eines heiligen Eichenhaines hätten geben wollen. Man kann zugeben, daß die Einbildungskraft Anregung in der Natur findet, ohne daß bei den Gebilden, die sie schafft, an eine absichtliche Nachahmung zu denken ist. Das Bestreben war, so hoch zum Himmel hinauf zu bauen, als nur möglich, und den Druck der Schwere dabei vergessen zu machen. Bewundernswürdig ist der große Reichthum von Zierrathen und die wohlverstandene Unterordnung derselben, die in den großen Massen und Lineamenten verschwinden. In den kleinsten Theilen kehrt ein Bild des Ganzen wieder; das Fenster ist eine Nachbildung des ganzen Schiffes und dadurch unterscheidet sich vornehmlich die gothische Baukunst von der byzantinischen, bei welcher man nur niedere Fenster kennt.

Die gothische Baukunst fing im 13ten Jahrhundert zu blühen an. Der Erzbischoff Albertus von Cöln hat bedeutenden Antheil daran gehabt. Eine sonderbare Erscheinung dabei ist, daß wir gleich nach der Entwickelung auch die Vollendung eintreten sehn. Da die gothischen Dome immer großartiger gebaut wurden, so mußten an die äußeren Mauern Strebepfeiler als Widerlagen gestellt werden, welche die Baumeister auf geschickte Weise durch reichverzierte Bogen mit dem Dach der Kirche zu verbinden wußten. Fast alle diese großen Dome sind nach einem Plane angelegt, der so riesenhaft ist, daß die Baumeister schwerlich an eine Vollendung und Ausführung denken konnten. Von dem Cölner Dome, der mit höchster Eleganz und Zierlichkeit gebaut ist, sehen wir nur einen kleinen Theil vollendet.

Nicht Kirchen allein, auch andere Gebäude wurden im gothischen Styl aufgeführt. Berühmt ist in dieser Hinsicht das Rathhaus zu Löwen.

Im Fortgange wurde die Gothische Baukunst plump, und die Nachahmung der antiken Tempel im 15ten Jahrhundert fing zuletzt an, sie zu verdrängen.

## Sculptur.

In der Sculptur finden wir zu Anfange des 13ten Jahrhunderts ebenfalls von christlichen Künstlern Versuche gemacht, die an die Bildwerke aus der Römischen und Griechischen Zeit erinnern. Die Reliefs von Pisano zeugen von vielem Studium, obwohl sie den Gemälden der alten Italiener näher stehn, als den Reliefs vom Parthenon. Die Schuppen fielen den Künstlern erst dann von den Augen, als die wahrhaften griechischen Kunstwerke wieder auferstanden. *)

*) Die Schlußeinleitung, in welcher Hr. v. Schlegel eine Cha[illegible] der Italienischen Mahlerschulen gab [illegible] Zustand der Kunst [illegible] behalten wir uns vor, [illegible] einmal nachzutragen, da Hr. v. S. bereits [illegible] Mittheilung von ihm aus Bonn [illegible]

(Redigirt von Dr. Fr. Förster und W. Häring (W. Alexis.)

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34

# Verzeichniss

einer

von

EDUARD D'ALTON,

weiland Professors der Archäologie und Kunstgeschichte an der
Königl. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität,

hinterlassenen

# Gemälde-Sammlung.

Nebst einer Vorerinnerung

und

ausführlichen Beurtheilung dreier darin befindlichen
Bilder.

Herausgegeben

von

A. W. von Schlegel.

Bonn,
gedruckt bei Carl Georgi.
1840.

11077

Bibliothek der
Goethegesellschaft.

# Vorerinnerung.

Die Gemälde-Sammlung, wovon ich im Auftrage der Erben des Besitzers dem Publicum das Verzeichniss vorlege, ist der Zahl nach von geringem Umfange, gleichwohl aber geeignet, die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde auf sich zu ziehen.

Mein verewigter Freund Eduard d'Alton war ein eben so grosser Kenner der Kunst als der Natur. In dieser letzten Eigenschaft hat er sich im gelehrten Europa durch seine zoologischen Werke, die er selbst mit vortrefflichen Zeichnungen auszustatten vermochte, einen wohl begründeten und dauerhaften Ruhm erworben. Ueber die Theorie und Geschichte der bildenden Künste hat er nichts ausführliches in Druck gegeben, aber seit zwanzig Jahren eben so kenntnissreiche als beredte und beseelte Vorträge gehalten. Die erlauchten Fürsten-

söhne, die wir unter unsere akademischen Mitbürger zu zählen das Glück hatten, sind durch ihn in dieses Heiligthum gebildeter Geister eingeführt worden.

D'Alton vereinigte den philosophischen Naturforscher und den ausübenden Künstler in Einer Person. Er betrachtete die mannigfaltigen Erzeugnisse der Natur immer in Bezug auf das unendliche Ganze; sein künstlerischer Blick drang durch die Oberfläche der lebendigen Gebilde bis in ihren innern Bau; und so verwandelten sich ihm, gleichsam von selbst, die unmittelbaren physiognomischen Eindrücke in wissenschaftliche Beobachtungen.

Auf der andern Seite erkannte er mit fast untrüglichem Sinne den Widerschein der Natur, als der grossen Urkünstlerin, in den ächten Schöpfungen des Genius. Nichts erborgtes, angekünsteltes, nach willkührlichen Gewöhnungen gemodeltes, konnte ihm verborgen bleiben. Seine Einsicht in das Wesen der Kunst umfasste alles, von der höchsten Idee bis zu den kleinsten Handgriffen und Hülfsmitteln der Technik hinab.

Seit früher Jugend hat meine Neigung mich zu den schönen Künsten hingezogen. Später fand ich Gelegenheit, die wichtigsten Werke und Kunstsammlungen in Deutschland, den Niederlanden, Italien, Frankreich und England wiederholt zu betrachten. Im vertrauten Umgange mit den ausgezeichnetsten

Malern und Bildhauern meiner Zeit, verweilte ich Stunden und Tage lang in ihren Werkstätten; und während unsere Gedanken, durch freien Austausch angeregt, die weiten Gebiete der Kunst durchschweiften, sahe ich unter der feinen Führung des Pinsels oder des Modellir-Stäbchens das Formlose sich zum Bedeutsamen und Schönen entfalten. Dies ersetzte mir gewissermassen die eigene Uebung der Hand, und machte mir die Theorie zur anschaulichen Erfahrung. Aber gern erkenne ich die Ueberlegenheit meines Freundes an. Er war mein Orakel in Kunstsachen. Wenn sein schnell entschiedenes Urtheil mit meiner früher gefassten Ansicht übereinstimmte, so galt es mir für die willkommenste Bestätigung.

Nur ein solcher Kenner konnte eine Sammlung wie die vorliegende, worin kein einziges Bild als werthlos auszuscheiden wäre, einige aber wahre Kleinode sind, aus mässigen Privatmitteln stiften. Möge man einiges hiebei auf die Rechnung glücklicher Zufälle setzen, so ist es doch der Wahrheit nach die wache Aufmerksamkeit, der durchdringende Blick, was den Kunstliebhaber in den Stand setzt, die sich darbietende, jedoch zuvor von niemanden erkannte günstige Gelegenheit zu benutzen.

Oelgemälde, die nicht wie das Fresco an der Wand haften, sind ihrer Natur nach beweglich,

und so haben sie oft im Verlauf von ein paar Jahrhunderten seltsame Wanderungen gemacht und wechselnde Schicksale erfahren. Durch Erbschaft kommen sie an unwissende oder gleichgültige Besitzer; werden wegen ihrer unbequemen Grösse aus den Zimmern in Vorplätze hinaus gewiesen; nach Beschaffenheit der Gegenstände bestimmt zuweilen die Lüsternheit mehr als die Kunstliebe ihre Schätzung, oder sie werden im Gegentheil aus ängstlicher Sittenstrenge als anstössig verdammt und bei Seite geschafft. Eine Zeit lang verwahrlost, der Feuchtigkeit ausgesetzt, durch Schmutz und Staub verdunkelt, scheinen sie dem ungelehrten Auge diese Verwahrlosung verdient zu haben, bis endlich ein Kenner sie von neuem entdeckt und wieder zu gebührenden Ehren bringt.

Auf der andern Seite ist der Gemälde-Handel wegen häufiger Verfälschungen nicht ohne Grund übel berüchtigt. Die Namen berühmter Maler werden als Aushängeschild gebraucht, mittelmässige Copien für Originale ausgegeben. In Ermangelung eines historischen Nachweises, der sich bei alten Bildern selten herbeischaffen lässt, gewähren der künstlerische Werth und die unverkennbare Eigenthümlichkeit der Schule und des besondern Meisters immer die sicherste Beglaubigung.

Dass in den kunstliebenden Landschaften am

Niederrhein vortreffliche Werke aus den Flamändischen und Holländischen Schulen im Ueberfluss angetroffen werden, ist allgemein bekannt. Die mannigfaltigen Verhältnisse, worin die geistlichen Churfürstenthümer zu Italien standen, erklären es aber auch zur Genüge, wie Italiänische Bilder von hohem Werth hieher gelangen konnten.

Das folgende Verzeichniss ist von D'ALTON selbst abgefasst. Da er niemals darauf bedacht war, die gesammelten Gemälde zu veräussern, an deren Betrachtung er sich fortwährend aufheiterte, so hat er sich damit begnügt, den Gegenstand kurz anzugeben, und den Namen des Künstlers nach eigner Einsicht und Kenntniss beizufügen. Es würde belehrend gewesen sein, wenn er genauere Beschreibungen der einzelnen Stücke abgefasst, und ihre besondern Vorzüge, oder auch ihre Mängel, worüber er sich offenherzig zu äussern pflegte, hervorgehoben hätte. Aber nach seiner praktischen Sinnesart nahm er lieber die Radirnadel zur Hand, um von einem ihm lieb gewordenen Kunstwerke eine so treue Abbildung zu geben, als es durch dieses Mittel möglich ist. So hat er mehrere radirte Blätter vollendet, und darunter befinden sich glücklicher Weise die drei schätzbarsten Gemälde seiner Sammlung: von PONTORMO nach MICHELANGELO, von CORREGGIO und von RUBENS. Ueber das erste und

letzte, die auch für die Kunstgeschichte merkwürdig sind, hat sich unter seinen Papieren eine ausführliche Untersuchung vorgefunden. Ueber das zweite hat Goethe schon vor vielen Jahren das Wort geführt. Ich gebe diese Aufsätze auf den nächsten Blättern: die Urtheile so einsichtsvoller Kenner bedürfen meiner Beistimmung nicht; ich beschränke mich darauf, einige vielleicht nicht unerhebliche Nachweisungen beizufügen.

# VENUS UND CUPIDO.

Nach *Michelangelo's* Carton von *Jacopo da Pontormo.*

---

Das Bild, von dem hier die Rede seyn wird, ist auf Leinwand gemalt, 3 Fuss 8 Zoll hoch, 4 Fuss 9½ Zoll breit. Die Figuren sind stark Lebensgrösse. Michelangelo's kolossaler Geist waltet sichtbar in der Erfindung, wie in den Formen. Das Ganze ist so in antikem Sinn gedacht, und frei von jeder Sentimentalität und schwächlicher Sinnlichkeit, dass ich es auf den ersten Blick der Schule dieses Meisters zuschrieb. Wem aber unter seinen zahlreichen Nachahmern es zuzueignen sei, war nicht so leicht zu ermitteln. Dass in dieser Erfindung ein Michelangelo, und zwar ein ganz unverkleinerter, stecke, dessen war ich gewiss; dass es ihm aber so unmittelbar angehöre, würde ohne überzeugende Beweise zu glauben ich nicht gewagt haben.

Lange schon und vergeblich, hatte ich unter alten Kupferstichen nachgesehen, und darüber nachgelesen, als mir endlich *Duppa's Life of Michelangelo Buonarroti, with his Poetry and Letters, second Edition, London 1807,* in die Hände kam, wo ich in dem Carton der Gruppe von Venus und Cupido das Original meines Bildes fand. Der Verfasser dieses Werkes, dem ich für seine Arbeit, wie schwach auch die Kupfer sind, nicht genug zu danken weiss, berichtet (*pag.* 329.) nach Vasari, dass dieser Carton, welchen Michelangelo für seinen Freund Bartolommeo Bettini gezeichnet, und welcher sich lange im Besitz dieser Familie zu Florenz befand, unter

dessen Augen und zu seiner grössten Zufriedenheit von Jacopo da Pontormo in Oel gemalt worden sey. In seinem eigenen Namen fügt Duppa hinzu, dieses Gemälde, wovon sich auch im Palast von Kensington eine Copie oder ein Duplicat befinde, sey im Jahre 1734 nach London gebracht, und daselbst für 500 Pfund ausgeboten worden. Hogarth, der damals das grosse Wort führte, und sich für einen vollgültigen Kunstrichter hielt, war über den Beifall, den dieses Gemälde fand, so aufgebracht, dass er sich nicht enthalten konnte, es in seiner bekannten Untersuchung über die Schönheit zu bekritteln. Sein Tadel scheint freilich mehr dem Duplicat im Palast von Kensington, als dem Original zu gelten. *) Dieses Bild, es sei nun, wie Duppa sagt, eine Copie oder eine Wiederholung nach Pontormo, ist, wie Fig. 49. Tab. I. bei Hogarth zeigt, vollkommen mit dem Carton übereinstimmend, während sich in meinem Bilde bedeutende Veränderungen finden. Das Format ist anders, und der zu den Füssen der Venus befindliche Sockel mit den Masken und dem Bogen Amors fehlt. Ein Lorbeerstrauch bildet dagegen hier den Hintergrund, und erhöht die malerische Wirkung der Figuren mehr, als die im Carton angebrachten Wolken. Auch hat die Venus einen andern Kopfputz. Wären die Umrisse bei Duppa nicht von so gar schwacher Hand, so würde ich wohl noch mehrere, wesentlichere Veränderungen zu bemerken Gelegenheit haben. Alle in meinem Bilde angebrachten Veränderungen müssen als Verbesserungen angesehen werden.

Dieses Bild, welches, obgleich in einem trockneren,

---

*) Dies ist ganz richtig; denn Hogarth will das Bild, wie sich versteht, ohne irgend einen vernünftigen Grund des Tadels anzuführen, aus dem Palaste, den es zierte, hinausgeworfen wissen. Duppa giebt zwei Copien in England an, wovon nur eine für die ursprüngliche gelten konnte. Aber er meldet nicht, ob die im J. 1734 käufliche wirklich von einer Privatperson erstanden, und wo sie seitdem aufbewahrt worden sey. Schl.

strengeren Styl, jedoch mit grosser Freiheit und Festigkeit gemalt, im Fleischton viel von Paul Veronese hat, zeigt in der Verkürzung, an dem untergeschlagenen Bein, an Knie und Wade eine fremde Hand, welche die Zeichnung berichtigt. Es ist nicht anzunehmen, dass der Maler einem andern als dem Erfinder, diese Berichtigung gestattet haben werde. Ohne Zweifel ist mein Bild Original. So entschlossen kann man nur malen, wenn man seines Erfolges gewiss ist, und einen ausgeführten Carton vor Augen hat. Nur im Allgemeinen lässt sich dieses Bild characterisiren, aber nicht genügend beschreiben.

Andere Maler haben in der Venus nur eine verliebte Göttin dargestellt. Michelangelo allein zeigt uns die Göttin der Liebe. Den Göttern sind die Gesetze der Anständigkeit eben so fremd, wie die Sucht zu gefallen. Die Venus und Danae des Titian liegen, ihrer Schönheit sich bewusst, bloss zur Schau; hier dagegen erscheint die Göttin in sinnvoller Bewegung. Ihre Formen sind mehr grossartig als zierlich. Eine Fülle von Kraft und Gesundheit, wie sie nur den Unsterblichen zukömmt, erhebt sie über die menschliche Gestalt. Ihre Mienen, voll Hoheit, verkünden ein über das Schicksal der Sterblichen erhabenes Gemüth.

Man möchte vielleicht den Einwurf machen, dass, da der Carton des Michelangelo noch existirt *), er seit Pontormo noch von vielen Andern gemalt worden seyn könne. So verhält es sich aber nicht. Sondern es lässt sich über-

---

*) Ob sich dies wirklich so verhält, kann ich nicht sagen. Als Vasari das Leben des Michelangelo schrieb, bewahrten allerdings die Erben des Bartolommeo Bettini diesen Carton. Aber in neueren Zeiten scheint derselbe wenigstens in einen andern Besitz übergegangen zu seyn, da Duppa's Unterschrift unter dem im J. 1806 gestochenen Umriss lautet: FORMERLY *in Florence in possession of the family Bettini.* Bei meinem letzten Aufenthalt in Florenz im J. 1816 habe ich leider versäumt mich darnach zu erkundigen, weil meine Aufmerksamkeit nicht auf diesen Gegenstand gerichtet war. SCHL.

zeugend daraus ersehen, dass es kein in späterer Zeit nach dem Carton verfertigtes Bild seyn könne, da im folgenden Zeitalter ein grösseres Streben nach malerischer Wirkung statt fand, welches sich schon vor Paul Veronese zu entwikkeln begann, mit dem es in Italien die grösste Meisterschaft erlangte. In meinem Bilde, obgleich es mit grosser technischer Fertigkeit und Freiheit gemalt ist, und sich die oben bemerkten Veränderungen, welche der Malerei zusagen, vorfinden, ist dennoch das Streben nach plastischer Bestimmtheit und Reinheit der Formen vorherrschend. Gewiss wäre diese einer grösseren malerischen Wirkung und dem Schmuck der Farbe aufgeopfert worden, gehörte dieses Bild einer späteren Zeit an, wo darauf kein Einfluss des Erfinders mehr Statt fand.

---

## Anmerkung
### des Herausgebers.

Vasari ertheilt zweimal Bericht von diesem Carton. Im Leben des Michelangelo, gegen das Ende und ausser der Zeitordnung, findet sich nur folgende kurze Erwähnung:

*A Bartolommeo Bettini fece, e donò un cartone d'una Venere con Cupido, che la bacia, che è cosa divina: oggi appresso agli eredi in Fiorenza.* *).

Im Leben des Jacopo da Pontormo hingegen *(T. V, p. 191, 192.)* erzählt er den Entwurf des Cartons und die Ausführung in Oelfarben mit allen begleitenden Umständen. Da dies die historische Hauptstelle ist, so setze ich die Worte des Textes ohne Abkürzung her.

*Veggendosi adunque quanta stima facesse Michelangelo del Pontormo, e con quanta diligenza esso Pontormo condu-*

*) Vasari (ed. di Firenze 1772.) T. VI, p. 329.

*cesse a perfezione, e ponesse ottimamente in pittura i disegni, e cartoni di Michelangelo; fece tanto Bartolommeo Bettini, che il Buonarroti suo amicissimo gli fece un cartone d'una Venere ignuda, con un Cupido, che la bacia, per farla fare di pittura al Pontormo, e metterla in mezzo a una sua camera, nelle lunette della quale avera cominciato a far dipingere dal Bronzino, Dante, Petrarca, e Boccaccio con animo di farvi gli altri poeti, che hanno con versi, e prose Toscane cantato d'amore. — — — —*

*Avendo in tanto finito Jacopo di dipingere la Venere dal cartone del Bettino, la quale riuscì cosa miracolosa, ella non fu data ad esso Bettino per quel pregio, che Jacopo glie l'avera promessa, ma da certi furagrazie, per far male al Bettino, levata di mano a Jacopo quasi per forza, e data al Duca Alessandro, rendendo il suo cartone al Bettino. La qual cosa avendo intesa Michelangelo, n'ebbe dispiacere, per amor dell' amico, a cui avera fatto il cartone, e ne volle male a Jacopo, il quale sebbene n'ebbe dal Duca cinquanta scudi, non però si può dire, che facesse fraude al Bettino, avendo dato la Venere, per comandamento di chi gli era signore.*

Unsere vom Cupido geküsste Venus ist gewissermassen das Gegenstück zu der berühmten Leda desselben Meisters. Die Leda hatte er nicht bloss gezeichnet, sondern in Wasserfarben mit grosser Vollendung gemalt, wie sie Vasari beschreibt, *(T. VI, p. 233. Quadro grande dipinto a tempera col fiato.)* In beiden Gruppen ist dieselbe Grossheit der Formen und gewagte Wendung der nackten Glieder; in Verschmähung der gesellschaftlichen Anständigkeit ist jedoch der Künstler bei der Leda viel weiter gegangen. Er enthüllte das sterbliche Weib unter den Liebkosungen des in einen Schwan verkleideten Zeus, überwältigt vom Taumel der Sinne. Die Göttin hingegen erscheint hier im stolzen Bewusstseyn ihrer Schönheit ruhig und nachlässig hingelehnt; die Leidenschaftlichkeit ist dem Cupido allein zugetheilt, dem wilden Knaben, der

zum Ausfluge auf zahllose Siege gerüstet, noch im letzten Augenblicke seiner Mutter einen Kuss raubt.

Jene künstlerische Freiheit ward der Leda in der Folge verderblich. Michelangelo hatte sie anfangs dem Herzog Alfonso von Ferrara zugedacht. Da dessen Abgeordneter aber den Werth des Werkes nicht zu schätzen verstand, so schenkte er es nebst vielen andern Zeichnungen einem treuen Diener, der es nach Frankreich brachte, und Franz dem Ersten für die Gallerie von Fontainebleau verkaufte. Dort ward es lange bewundert, und ohne Zweifel auch copirt, bis unter Ludwig dem Dreizehnten heuchlerische Sittenstrenge es verdammte, so dass es mit genauer Noth und schmählich behandelt, nämlich theilweise übermalt, dem Scheiterhaufen entging. Indessen kam der Carton nach Florenz zurück.

Aus der Zusammenstellung der Umstände ergiebt sich, dass beide Gruppen ungefähr demselben Zeitraume angehören. Seine Leda vollendete Michelangelo erst im Jahre 1530, als er nach der Belagerung von Florenz mit Sicherheit dahin zurückkehren konnte. Kaum hatte Pontormo die Venus nach dem Carton ausgemalt, als sie ihm von dem Herzog Alexander von Medicis, der nur sieben Jahre, von 1530 bis 37, regierte, für den geringen Preis von 50 Scudi abgedrungen ward.

Im Jahre 1530 war Michelangelo schon sechs und funfzig Jahre alt, und dennoch lodert in beiden Bildern die Flamme einer jugendlichen Begeisterung hell auf. Bei diesem Manne, an dem alles ausserordentlich war, sogar seine Lebensdauer, darf man auch die beiden Epochen der natürlichen Laufbahn, Jugend und Alter, nicht nach demselben Massstabe von einander scheiden, wie bei gewöhnlichen Menschen. Jene verliebte Fantasie, welche ihm die Kunst zum Idol und zum Monarchen gemacht hatte, — *l'amorosa fantasia Che l'arte mi fece idolo e monarca,* — hörte niemals auf, den rüstigen Greis zu begleiten.

Da der Herzog Alexander ermordet ward, so kann bei

dieser Gelegenheit auch mancher Raub an seinem Eigenthum begangen worden sein. So begreift es sich, wie die Venus von Pontormo abhanden kam, vielleicht verborgen gehalten oder aus Florenz weggeschafft wurde, aus Besorgniss, Alexanders Nachfolger, der Herzog Cosmus, möge sie zurückfodern.

Michelangelo war unendlich fruchtbar an Erfindungen und Entwürfen, und eben so freigebig damit, nicht nur gegen Freunde, sondern auch gegen Personen untergeordneten Standes. Aber er hatte noch einen besondern Grund, warum er seine Cartone ausgezeichneten Coloristen zur Ausführung in Oelfarben übergab. Im Fresco besass er eine grosse Meisterschaft, wie die weit früher gemalte Decke der Sixtinischen Capelle beweiset, die unter die erhabensten Hervorbringungen der neueren Kunst gehört. Hingegen war er sich bewusst, dass er das nicht besitze, was den eigenthümlichen Reiz der Oelmalerei ausmacht: die zarte Verschmelzung der Tinten und die Durchsichtigkeit der Schatten. Er hoffte nämlich dem Raphael, der ihm beinahe die Palme entrissen hatte, glückliche Nebenbuhler zu erwecken, wenn die tiefe Bedeutung seiner Composition und die Grossheit seiner Zeichnung durch den Zauber der Beleuchtung und eine warme Carnation hervorgehoben würde. Hiezu liehen ihm Venusti, Pontormo, und vor allem Sebastiano dal Piombo ihren Pinsel. Duppa hat alle von Vasari und Condivi erwähnten Cartone aufgezählt; ich muss jedoch die Vollständigkeit des Verzeichnisses in Bezug auf den letztgenannten bezweifeln. Unter den aus Italien nach Paris weggeführten Gemälden habe ich oft das Marterthum der heil. Agatha von Sebastiano dal Piombo betrachtet und bewundert, in welchem, denke ich, kein geübter Blick den gewaltigen Geist des ersten Urhebers verkennen würde, auch wenn ihn die Tradition nicht bezeichnet hätte.

Michelangelo's Darstellung war ganz Physiognomik und, wenn ich so sagen darf, Athletik; die menschliche Gestalt war sein einziges Augenmerk. Die Umgebung seiner Grup-

pen warf er nur flüchtig hin. Landschaftliches zu zeichnen, Bäume, Stauden und Kräuter, den verschiedenen Baumschlag jeder Gattung nachzuahmen, das war nicht seine Sache. Man darf daher voraussetzen, dass er in diesem Stück von den Malern, denen er die Ausführung seiner Entwürfe anvertraute, keine knechtische Genauigkeit gefodert haben wird. So erklären sich ganz natürlich die Abweichungen, die wir in dem Gemälde des Pontormo bemerken, die nichts Wesentliches betreffen, und sämtlich der malerischen Wirkung vortheilhaft sind. Wenn hingegen ein später lebender Künstler eine Copie des in dem Hause Bettini befindlichen Cartons unternahm, so hatte er einen triftigen Grund, sich in allen Nebendingen genau daran zu halten: seiner Arbeit gab er dadurch einen täuschenderen Schein der ursprünglichsten Nachbildung.

Diese Venus ist aus dem Nachlasse eines Geistlichen erstanden worden, der sie seit langen Jahren besessen hatte, aber diesen Besitz, aus begreiflichen Gründen, nicht eben öffentlich machen wollte, und der Göttin deswegen in seinem Schlafzimmer ihren dauernden Aufenthalt anwies.

# Goethe
## über ein neu entdecktes Bild
des
## Correggio.
1809.

Anm. Dieser Aufsatz stand, zum ersten Male abgedruckt, in der Jenaischen Litteratur-Zeitung, wo er den Jahrgang 1809 eröffnete. Dort war er unterzeichnet mit den Buchstaben: W. K. F *(Weimarische Kunstfreunde.)* unter welcher Andeutung Goethe für einen Verein zur Aufmunterung talentvoller junger Künstler, den er gestiftet hatte, das Wort zu führen pflegte.

---

Das in vorstehendem Kupferstich verkleinert abgebildete Gemälde von seltener Vortrefflichkeit wurde durch ein günstiges Ungefähr vor nicht langer Zeit einem unserer Freunde zugewendet. — Von welches grossen Künstlers Hand solches herrühre, mögen wir auszumachen nicht unternehmen, theils weil es schwer ist, die einmal anders Gesinnten in dergleichen Fällen von ihrer Meinung abzubringen, theils weil in der That ein Irrthum leicht kann begangen werden. Ueberdiess hat der wahre Werth eines Kunstwerks mit dem Namen, den es führt, eigentlich nichts zu schaffen; und so soll auch unser Bericht von dem hier in Frage kommenden Gemälde sich ohne Nebenabsicht bloss mit den wesentlichen Verdiensten desselben beschäftigen.

Alt ist das Werk unstreitig, und im Ganzen ziemlich wohl erhalten; wahrscheinlich aber ist der Ton der Farben überhaupt etwas dunkler geworden, als er anfänglich seyn mochte. Geschmack und Behandlung erinnern, das kann nie-

mand läugnen, zunächst an Correggio. Aus dieser Ursache werden wir uns im Verfolg oft auf denselben vergleichend berufen müssen: allein es geschieht keineswegs mit dem Vorhaben, ihm unser Bild bestimmt zuzueignen, sondern allein darum, weil zur Prüfung desselben keines andern Malers Werke einen so schicklichen und zu gleicher Zeit hohen Masstab darbieten.

Betrachtet man nun erstlich die Erfindung und Composition überhaupt: so erscheint hier zwar nicht der hohe Grad sentimentaler Innigkeit, wie etwa in Correggio's bekannter Vermählung der heil. Catharina, oder in der Madonna la Zingara, oder der Madonna mit dem Kinde, dem ein Engel Früchte bringt; auch ist in den eben genannten Bildern die Anordnung eleganter: indessen fehlt es dem unseren ebenfalls nicht an Zartgefühl und dem freundlichen Beisammenseyn, welches Correggio in seinen Bildern so gern darzustellen unternahm, und welches selten einem Andern so gut als ihm gelungen ist.

Die Formen sind so, wie sie diesem grossen Meister gewöhnlich waren: weniger ausschweifend und rundlich, als im St. Georg zu Dresden, oder in der Kuppel zu Parma u. s. w., gleicht der Geschmack der Zeichnung in unserem Bilde am besten der Zeichnung im Gemälde vom heil. Sebastian. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit würde man sogar muthmassen können, das junge Mädchen sey mit dem jungen Mädchen in jenem Gemälde, welches eine Kirche in der Hand hält, nach einerlei Modell, nur um ein oder ein paar Jahre später gemalt. Aehnlichkeit mit den Zügen des Pfeilschnitzers lässt sich ebenfalls nicht verkennen, und Köpfe, welche mit dem Kopfe des Knaben übereinstimmen, sind ohne Mühe häufig in Correggio's Werken nachzuweisen.

Es dürfte fast scheinen, als ob wir hiermit dem berühmten Haupt der Lombardischen Schule einförmige Manier in seinen Bildungen vorwerfen wollten: indessen ist der Sinn unserer Bemerkungen durchaus nicht tadelnd. Das Manierirte ent-

springt nicht daraus, dass ein sehr schönes oder interessantes Gesicht in verschiedenen Bildern öfter erscheint, denn auch im Leben sieht man dieselbe schöne Gestalt gern oft; sondern, wenn derselbe Ausdruck, Gestalt, Motive u. s. w. schicklich und unschicklich bis zum Ueberdruss wiederholt sind, und der Beschauer gleichsam schon zum Voraus weiss, was er zu sehen bekommt. Die grössten Meister, Rafael selbst nicht ausgenommen, haben gewisse Favoritgesichter, welche selten in einem ihrer Bilder fehlen, und Kunst und Gemüth haben sich gewöhnlich in denselben am besten ausgedrückt.

Correggio brachte im Ausdruck, besonders bei jugendlichen Figuren, Weibern und Kindern, die ihm eigenthümlichen frohen Minen, ein heiteres Lächeln mit geöffnetem Munde und stark vertieften Seiten desselben an; seine Nachahmer sind darüber fast alle ins caricaturmässig Manierirte verfallen, und zuweilen hat er auch selbst, zumal in seinen späteren Arbeiten, ein wenig die Grenzlinie übertreten. Wir können daher sagen, dass in dem Bilde, von welchem hier die Rede ist, das Verdienst des Ausdrucks vorzüglicher und naiver sey, als es sonst in den meisten Arbeiten des Correggio zu seyn pflegt. In dem Mädchen besonders bemerkt man einen so hohen Grad von jugendlicher, sorgenfreier Unschuld, von reinem, menschlichem Daseyn ohne Anspruch, ohne Ziererei, dass keine Nachahmung ihn erreichen, keine Worte beschreiben können. Der Knabe, so vortrefflich er auch an sich ist, gleicht schon etwas mehr jener allgemeinen, vorhin angedeuteten, dem Correggio gewöhnlichen Weise, doch dergestalt gemässigt, dass, im Fall das Bild wirklich für eine Arbeit dieses Meisters gelten sollte, man eben daher auch zu schliessen berechtigt wäre, es gehöre nicht zu den spätern Arbeiten desselben, und sey wahrscheinlich verfertigt worden, ehe noch im Fortschritt seiner Kunst einiges Uebertriebene sich eingefunden hatte. Bei fernerer Betrachtung des Werks wird der Beschauer von dem höchstbelebten Kopf der Alten angezogen. Man glaubt ihre Stimme, ja das Ge-

schrei zu vernehmen, womit sie das unbefangen blickende Mädchen auf einen ausser dem Bilde gedachten Gegenstand aufmerksam machen will, und, wie der Künstler eben hier als vollendeter Meister gewaltet, verdient unsere höchste Bewunderung; er hat dieser Alten grosse Formen, edle Züge mitgetheilt, aber nebenher den Adel der Form durch eine grosse Warze an der Seite, und durch den erwähnten gemeinen Ausdruck des Geschrei's wieder danieder gehalten, dem Beschauer gleichsam zum Scherz überantwortet.

In Betreff des Colorits sind wir sehr geneigt zu glauben, unser Bild habe durch Einwirkung von Zeit und Zufällen einige Veränderung erfahren. Zwar ist die Farbe immer noch gut, indem sie harmonisch und in den Uebergängen bewundernswürdig in einander fliessend ist; aber eine so blühende Carnation, wie allenfalls von einem Werke erwartet werden dürfte, das, in Gemässheit seiner übrigen Eigenschaften, die Vergleichung mit den Arbeiten des Correggio nicht scheut, findet sich gegenwärtig nicht mehr, ausgenommen an des Mädchens Ohre, einem der schönsten, welche von moderner Kunst gebildet worden, und wo vielleicht stärkerer Farbenauftrag weniger Veränderung des ursprünglichen Tons erlaubte, als an andern Theilen. Denn dass Veränderung wirklich Statt gehabt haben müsse, lässt sich augenscheinlich an der Stirne des mehr erwähnten Mädchens nachweisen, welche im Verhältniss zu den übrigen Theilen des Gesichts nicht mehr licht genug ist. Die Schattenpartieen mögen durchgängig etwas tiefer geworden seyn; doch ist nichts schwarz, sondern alle Gegenstände noch immer vollkommen deutlich, der Ton überhaupt vortrefflich und das Werk, von dieser Seite betrachtet, musterhaft. Wir können dieses um so mehr behaupten, da auch die Anlage von Licht und Schatten im grossen Geschmack gedacht ist, so dass breite, ruhige Massen entstehen, welche das Ganze in höchster Deutlichkeit und gefällig fürs Auge erscheinen lassen.

Die Falten sind ebenfalls nach dem Princip der Massen

gedacht, gelegt und gemalt, mit grossen Brüchen, so wie sie in Correggio's Bildern gewöhnlich vorkommen. Der weisse Hemdeärmel des Mädchens hat zwar einige schmalere und tiefere Falten; allein es ist sehr wahrscheinlich, dass verschiedene anfänglich leichte Schatten an dieser Stelle, theils durch die Zeit, theils durch Restauration etwas auffallender geworden sind.

Ueber die Vertheilung der Farben zur harmonischen Wirkung des Ganzen gestatten uns der geringe Umfang des Bildes und seine wenigen Figuren keine weitläuftigen Anmerkungen; nur so viel ist zu melden, dass auch dieser Theil des Werks zweckgemäss ist, und sich darin, wie in allen übrigen bereits abgehandelten Eigenschaften gute alte Zeit, Geschmack und Meisterschaft ankündigen. Der oben gedachte weisse Hemdeärmel des Mädchens ist die zuerst auffallende Farbenmasse, demselben zunächst zeigt sich der Rock dieser Figur von gedämpftem Orangegelb. Der Alten scheint ein ins Grüne fallendes Gewand gegeben zu seyn, welches sich kaum noch vom dunkeln Grunde unterscheidet; das Kopftuch derselben ist sehr niedergehaltenes Weiss. Der Knabe hat ein Kleid von noch mehr geschwächter Farbe, das vielleicht ungebleichte Leinewand bedeuten soll. Durch diese Anlage der Farbenmassen entsteht eine schöne Stufenfolge und milde Abweichung derselben aus der hellen Mitte nach dem dunkeln Grunde hin, in der Art wie Correggio, wenn er wirklich Verfertiger des Werkes wäre, sie ungefähr würde gemacht haben.

An einem Gemälde von solchen ausgezeichneten Verdiensten, wie das, von welchem hier geredet wird, kann man ganz natürlich auch eine meistermässige Behandlung erwarten. Sie äussert sich indessen nicht in mächtigen auffallenden Strichen, sondern verbirgt sich gleichsam, und will gesucht seyn. Es ist die Eigenschaft hoher Kunstwerke, dass sie durch kein Werkzeug oder mechanisches Wirken hervorgebracht, sondern als Naturproducte erscheinen, und so ist

es mit dem unseren allerdings beschaffen. Die Gesichter des Mädchens und des Knaben sind wie durch göttlichen Willen ins Daseyn gerufen, ohne Zuthun des Pinsels. An dem mehr zurücktretenden und im Schatten stehenden Kopf der Alten hingegen lassen sich sehr freie breite Pinselstriche bemerken, wunderbarliche Meisterschaft, Bewegung und Wissen in dem Geflechte der Muskeln und Falten am untern Theil des Gesichts. Ganz ausserordentlich leicht, frei, weich und wahrhaft sind auch die blonden Haare des Mädchens gemalt.

Anm. Ich übergehe hier einige allgemeine Betrachtungen über den Begriff eines Kenners und eines Kunstrichters, und füge nur den Schluss bei.

Wir finden uns wieder zu unserem Gemälde zurück, von welchem wir nach der oben vorgenommenen Auseinandersetzung seiner Eigenschaften nur glauben frei erklären zu dürfen: — Es ist werth eine Arbeit des Correggio zu seyn — ja man mag füglich behaupten, einige der am vollkommensten gelungenen und erhaltenen Theile, z. B. die Nase, die Augen nebst dem obern Theile der Wange an der Hauptfigur, seyen von so unübertrefflicher Art, dass in Correggio's anerkannten Werken nirgend etwas Herrlicheres nachgewiesen werden kann.

Hier hat die Kunst, nach unseren Begriffen von ihr, ihre Grenze gefunden; kein Bemühen, kein unerreichtes Streben, keine anmassliche Meisterschaft ist sichtbar, sondern alles Fluss und Guss, Geist und lebendiger Hauch.

---

## Anmerkung
### des Herausgebers.

Aus dem vorstehenden Aufsatze geht klar genug hervor, dass Goethe dieses so einsichtsvoll und gründlich beurtheilte Bild dem Correggio zuschrieb. Er nennt keinen einzigen der

Maler, auf die man allenfalls, im Zweifel über den Urheber, rathen könnte, z. B. den *Schidone;* immer kommt er auf den grossen Meister der Lombardischen Schule zurück. Er wollte aber seine Ueberzeugung nicht entschieden aussprechen, weil er damals über die Herkunft des Bildes keine befriedigende Nachweisung mittheilen konnte. Dies kann jetzt unbedenklich geschehen. Es gehörte zu der ansehnlichen Gemälde-Sammlung eines Grafen von Rottenhan in Bamberg, dessen Bruder Cardinal war, sich gewöhnlich in Wien aufhielt, aber, durch die Verhältnisse seiner geistlichen Würde bewogen, öfter Reisen nach Italien machte. Hier hatte er dann das unvergleichliche Werk aufgefunden, und als ein seinem Bruder bestimmtes Geschenk angekauft. Er sandte es nach Bamberg, und fügte, um seinem Bruder eine angenehme Ueberraschung zu bereiten, nichts weiter hinzu als dies: er sende ihm hier ein Werk eines alten Italiänischen Malers. Mittlerweile war der Graf Rottenhan erblindet. Er hoffte immer seine Sehkraft wieder zu erlangen, und verschob deswegen bis auf diesen Zeitpunkt das Auspacken des Bildes, um es selbst zuerst in Augenschein nehmen zu können. So blieb es zehn Jahre lang, bis zum Tode des Besitzers in der Kiste verschlossen, worin es übersandt worden war. Als es nun an das Licht hervorgezogen ward, war es ganz verdumpft und mit einer dicken Kruste überzogen. Bei der Versteigerung fand sich, wie natürlich, kein Käufer dazu. D'Alton erstand es, bloss auf die Vermuthung hin, dass unter dem entstellenden Ueberzuge ein Werk von einigem Werthe verborgen seyn möchte. Erst nach sorgfältiger und schonend vorgenommener Reinigung entdeckte er, welch ein Schatz ihm zugefallen war.

## Ueber ein neu entdecktes Bild
von
## Rubens.

Ein Gemälde von Rubens dürfte weder als eine so grosse Seltenheit, noch gegenwärtig als ein Gegenstand von solcher Erheblichkeit angesehen werden, dass die Auffindung eines derselben einer besondern Erwähnung werth scheinen möchte. Allein wir glauben uns verpflichtet, in diese Geringschätzung nicht nur nicht einstimmen zu dürfen, sondern halten es vielmehr zeitgemäss, den grossen Verdiensten dieses Meisters die gerechte Anerkennung zu vindiciren, die ihm bisher geworden, und welche von der neueren Kunst, wie achtungswerth ihr Bestreben, ein höheres Ziel zu erreichen, auch seyn möge, noch keineswegs übertroffen oder verdunkelt worden ist. Das Verzichtleisten derselben auf jene Meisterschaft im Technischen, worauf zum Theil das malerische Verdienst des Rubens beruht, ist nicht weniger ein Mangel, eine Einseitigkeit, als der unreine Geschmack in der Form und Zeichnung des Letzteren.

In einem Streit über die Vorzüge der neueren Kunst gegen die ältere, besonders gegen die Meister des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, wenn ja ein solcher Streit, worin die eine Partei sich zugleich zum Richter aufwirft, vernünftiger Weise geführt werden kann, wird immer nur der bessere Wille gegen die tüchtige That in die Wagschale gelegt, und nichts entschieden werden können.

Wie verschieden aber der Zweck und wie gross auch der Unterschied zwischen Kunst und Natur seyn mag, immer

wird es ein Merkmal eines vollkommenen Kunstwerks bleiben, dass in demselben, um ein in sich geschlossenes Ganzes zu bilden, gleich den Werken der Natur, der Wille und die That Eins seyn müssen. Welche Veränderungen im Verlaufe der Zeiten die Sinnes- und Vorstellungsweise der Menschen auch erleidet, stets wird die Wirkung, welche ein Kunstwerk auf den Geist und das Gemüth des Beschauers ausübt, den Eindrücken entsprechen, welche die Werke der Natur auf uns machen: so dass die Empfänglichkeit für das Kunstschöne immer das Gefühl für die Schönheiten der Natur voraussetzt. Dass aber zur Erreichung höherer Kunstzwecke die blosse Nachbildung des Natürlichen nicht genügen könne, sondern ein gründliches Naturstudium, die Erkenntniss, wie sich der Charakter in der Form ausspricht, erfoderlich sey, bedarf keiner weiteren Erörterung.

Es sind nur wenige Meister, deren Werke in dieser Beziehung die Bedingungen eines Bildes als geschlossenes Ganzes erfüllen, wie dies bei Rubens der Fall ist, und noch wenigere dürften sich finden, deren Fehler, wie bei ihm, gleichsam als Folgen seiner Vorzüge angesehen werden müssen. Wie die Deutlichkeit seiner grösseren Werke, eine Folge des Verständnisses der Massenbildung und der grossartigen Vertheilung von Licht und Schatten ist, und diese wieder die breitere Behandlung und den eigenen Auftrag der Farbe zur Folge hat, ist auch seine Zeichnung und die Uebertreibung der Formen nur Folge dieses Bestrebens. Obgleich nun der Styl seiner Zeichnung nichts weniger als rein und edel ist; so kann sie doch weder schlecht, noch eigentlich manierirt genannt werden. Seine Formen entsprechen in demselben Grade seiner Denk- und Empfindungsweise, wie jene des Correggio. Beide unterscheidet nur ein verschiedenes Naturell, ein verschieden ausgebildeter Geschmack. Die malerische Wirkung seiner Bilder ist bei Rubens kein Kunstgriff, um die Fehler seiner Zeichnung zu verstecken, oder den Mangel der Erfindung zu ersetzen; sie beabsichtigt vielmehr,

seine Ideen in ein deutliches Licht zu stellen. Es ist auch nicht der Reichthum seiner Composition, nicht die Grossartigkeit seiner Formen, noch die Anmuth der Bewegung und des Ausdrucks, sondern die Uebereinstimmung aller Bedingungen, welche den Werth seiner Gemälde ausmacht. Es ist weniger eine Eigenschaft als ein Merkmal des Genie's, dass es sich selbst zu beschränken und die Richtung seiner Thätigkeit selbst zu bestimmen vermag. Eben so ist diesem Vermögen, Bewundernswürdiges, dem gemeinen Verstande Unbegreifliches hervorzubringen, die besondere Art der Auffassung, der besondere Geschmack in Anordnung und Ausführung, ursprünglich eigen und angeboren, auch daraus die frühe Entwickelung und grosse Productivität des Genie's erklärlich, worin vielleicht nur Raphael mit Rubens zu vergleichen ist. Damit ein Kunstwerk ein organisches Ganzes bilde, dessen verschiedene Theile bei besonderer Bedeutsamkeit dennoch zu einem gemeinsamen Zweck verbunden erscheinen, und die Wirkung des Lebendigen erhalten, muss es schon als ein Ganzes aus der Idee entspringen und in der Ausführung sich nur entwickeln.

Durch diese innere Freiheit, welche alle Werke eines Meisters charakterisirt, erscheint dies Kunstvermögen im Genie als eine potenzirte Natur, indem dieselben sich eben so specifisch gleichen, wie die Früchte eines Baumes, die sich nach den verschiedenen Jahren nur durch eine grössere oder geringere Vollkommenheit und Reife unterscheiden. Nur das beschränkte Talent lässt sich von seiner Zeit bestimmen und verwirren. Rubens tüchtiger Natursinn, seine Heiterkeit, Liebe und Klarheit leuchten aus allen seinen Bildern; dass er aber darum nach dem Ausspruche eines neueren Kunstrichters, dem dreistes Absprechen mit Beiseite-setzen der Bedenklichkeiten der Vernunft, zur Natur geworden, ein blosser Naturalist zu nennen sey, müssen wir in dem Sinne, wie dies von Michelangelo da Caravaggio, Spagnoletto, Hondhorst u. A. gilt, mit Grund widersprechen. Rubens hat grosse und ernste

Studien gemacht, und ist nur in dem Grade als Naturalist zu betrachten, wie Alle, welchen Kunst natürlicher Beruf ist.

Wenige Künstler hatten das Glück, so meisterhafte und sinnesverwandte Schüler und Gehülfen zu bilden, wie Rubens; daher von seinen vielen und grossen Werken nur wenige von ihm eigenhändig ausgeführt sind. Bilder, von denen sich am sichersten nachweisen und annehmen lässt, dass sie ihm angehören, sind seine Porträte, und gerade diese werden auch noch gegenwärtig für das Vorzüglichste gehalten, was die Kunst jemals hervorgebracht hat. Welches Bild liesse sich hierin auch wohl mit dem *Confesseur* in der Königlichen Gallerie im Haag vergleichen! Es ist à la prima gemalt, und scheint das Werk weniger Stunden zu seyn. Niemals ist wohl mit weniger Mitteln, einem geringeren Aufwande von Fleiss und Farbe, ein in sich so vollendetes, Geist und Leben athmendes Werk hervorgebracht worden. Nicht weniger vortrefflich, wenn auch nicht in gleichem Grade bewunderns- würdig, sind seine historischen Porträte, worunter das unter dem Namen der vier Philosophen im Pallast Pitti zu Florenz, und Rubens eigene Söhne in der Dresdner, und eine Wiederholung in der Fürstlich Lichtenstein'schen Gallerie in Wien, die bekanntesten sind. Zur letzten Klasse gehört auch das Bild, welches wir hier zur Kunde der Kunstfreunde bringen, und davon einen Kupferstich geben, der uns, was die Composition betrifft, aller weiteren Beschreibung überhebt. Es ist 4 Fuss 9½ Zoll hoch, 6 Fuss 7½ Zoll breit, auf Leinwand gemalt, und so wohl erhalten, als es nur immer ein Gemälde von diesem Meister noch ist.

Der Charakter dieses Bildes, dessen Figuren vollkommen Lebensgrösse sind, ist, bei aller Schönheit der Farbe, so ernst und erhaben, dass es auf den ersten Blick schon den Eindruck einer Tragödie macht, und wir bei der Erklärung desselben nur an eine tragische Begebenheit zu denken uns veranlasst finden. Vor allem nimmt die edle, würdevolle Hauptfigur unsere Theilnahme in Anspruch. Die Zeit erst

ertheilt dem verkannten Verdienst seinen Lohn in dem Siegerkranze.

Um dieses Bild, ausser seinem malerischen Werthe, auch hinsichtlich der Erfindung und der Motive gehörig würdigen zu können, muss es uns vor allem wichtig seyn, auszumitteln, welche Personen, welche Begebenheit hier dargestellt seyen. Leider hat sich zur Aufklärung dieser Frage nicht die geringste Spur, weder mündlich noch schriftlich erhalten. Nur über den Meister dieses Werkes scheint man zu keiner Zeit zweifelhaft gewesen zu seyn, da es sich als ein Gemälde von Rubens auf die vorigen Besitzer vererbt hatte. Insgemein nahm man den von der Muse mit Beihülfe der Zeit gekrönten Greis für einen berühmten Arzt. Eine Vermuthung, für die sich kein Beleg auffinden lässt, und welcher die hier dargestellten Motive geradezu widersprechen. Rubens war in Anwendung seiner Allegorien weniger geschmackvoll, als sinnreich. Der Ruhm eines Arztes ist, wie seine Thätigkeit, persönlich und an die Gegenwart gebunden; es bedarf daher nicht der Zeit, um seinem Verdienst den gebührenden Lohn zuzuerkennen. Auch scheint die Liegende mehr Seelen- als Körperleiden zu erliegen, denn wir sehen ihr zur Seite nur Erquickungen, aber keinesweges Arzneimittel aufgestellt. Der Ausdruck des jungen Kriegers ist Aufgeregtheit, Erstaunen, ja Unwille; er scheint nicht mit der Liegenden, sondern ganz mit der Hauptfigur, dem Greise, beschäftigt zu seyn. Die weinende Figur im Hintergrunde, alles deutet auf ein schmerzliches Ereigniss hin, welches jedoch allein den Greis betreffen muss, da er allein den Ausdruck höchst würdevoller Ruhe behauptet, wie es auch durch die allegorischen Figuren angedeutet wird.

In der Geschichte des Olden-Barneveld, Advocaten von Holland, glauben wir den Stoff zu dem vor uns liegenden Bilde gefunden zu haben. Bekanntlich war Rubens ein persönlicher Freund des Hugo Grotius, und musste deshalb an dem tragischen Schicksal Olden-Barnevelds, dieses eben so

unglücklichen als berühmten Staatsmannes, um so mehr Antheil nehmen, als sein Freund in dasselbe verflochten, und zwar nicht zum Tode, aber zu lebenslänglicher Gefangenschaft verurtheilt war. Unter den hier obwaltenden Verhältnissen ist es wohl kein zu gewagter Schluss, wenn wir annehmen, dass Rubens, der nicht bloss Maler, sondern auch Secretär des Geheimen Rathes des Königs von Spanien gewesen, mit diesem berühmten Staatsmann, der vor allen andern die Angelegenheiten der vereinigten Niederlande geleitet, ungeachtet der Verschiedenheit ihrer politischen Meynungen, gleichfalls in persönlicher Bekanntschaft gelebt, da dieselbe doch kein Hinderniss in seinem Verhältniss zu Hugo Grotius gewesen.

Dieses Bild kann, wie die allegorischen Figuren beweisen, erst nach Olden-Barnevelds Enthauptung, und also nicht vor 1620 ausgeführt seyn, ist aber vermuthlich auch nicht viel später, und wahrscheinlich zum Trost seiner unglücklichen Familie, gemalt.

Es ist hier der Augenblick dargestellt, wo einer seiner Söhne den am Schmerzenslager der Mutter sitzenden Vater vor dem Schicksale des folgenden Tages warnt, indem der Prinz von Oranien beschlossen, denselben, wenn er sich in die Rathsversammlung begeben würde, gefangen nehmen zu lassen. Und zwar glauben wir den Moment annehmen zu können, wo Olden-Barneveld den Bitten und Ermahnungen des Sohnes die geschichtlich aufbewahrten Worte entgegensetzt: dass er in seinen Jahren, und mit dem Bewusstseyn der Unschuld, nichts fürchte. D'Alton.

## Anmerkung
### des Herausgebers.

Dass das vorliegende Gemälde ein Werk des grossen Flamänders sey, und zwar eines von der vorzüglichsten Gattung, ein solches, das mit den berühmtesten allegorisch-historischen Compositionen desselben Meisters in gleichen Rang gestellt zu werden verdient; das bedarf keines Beweises. Ich bin überzeugt, alle Kenner werden auf den ersten Blick hiemit einverstanden seyn.

Was nun die Deutung meines Freundes auf Olden-Barneveld betrifft, und zwar auf den Tag vor seiner Verhaftung, aus welcher er nicht anders als auf das Blutgerüst abgeholt werden sollte: so ist sie ungemein ansprechend; sie wirft ein helles Licht auf die sonst räthselhafte Zusammenstellung; überhaupt hat sie alle Zuverlässigkeit, die in dergleichen Dingen zu erwarten steht, wo weder eine ununterbrochene Ueberlieferung, noch ein ausdrückliches Zeugniss vorhanden ist. Weit entfernt, Bedenklichkeiten dagegen vorzutragen, will ich nur in der Kürze darthun, dass die Annahme mit den Zeitverhältnissen vollkommen übereinstimmt.

Eine persönliche Bekanntschaft zwischen Olden-Barneveld und Rubens ist kaum zu bezweifeln. Sie waren Zeitgenossen und gewissermassen Nachbarn. Rubens, ungefähr dreissig Jahre jünger, hatte sich seit seiner Zurückkunft aus Italien in Antwerpen häuslich niedergelassen. Schon in weit früherer Zeit, im Jahre 1583, als Rubens noch ein Knabe war, hatte Olden-Barneveld Antwerpen in Geschäften besucht. Aber zu Anfang des Jahres 1609 gaben ihm die langwierigen Unterhandlungen über einen zwölfjährigen Waffenstillstand zwischen Spanien und den vereinigten Provinzen Anlass zu einem verlängerten Aufenthalt. Als diese Unterhandlungen unter Vermittlung Englands und Frankreichs so weit gediehen wa-

ren, dass sich ein glücklicher Abschluss voraussehen liess, ward deren Sitz nach Antwerpen verlegt. Olden-Barneveld, als der Bevollmächtigte der Provinz Holland und einer der vornehmsten Geschäftsführer, verweilte dort zwei volle Monate bis zur Unterzeichnung der Urkunde (den 9. April 1609). Sollten damals zwei solche Männer, der berühmteste Künstler und der angesehenste Staatsmann der gesamten Niederlande, die nur politisch, nicht aber durch eine verschiedene Nationalität von einander getrennt waren, fremd und gleichgültig an einander vorübergegangen seyn? Gesetzt aber, diese Gelegenheit zur Stiftung eines persönlichen Verhältnisses wäre versäumt worden, so war der ganze folgende Zeitraum bis zur Gefangenschaft Olden-Barnevelds (1618, den 28. Aug.) fortwährend günstig dafür. Denn in dem Vertrage war der freieste Verkehr der Bewohner beiderseitiger Lande ausbedungen. Rubens blieb immer reiselustig; er hatte oft besondere Auffoderungen dazu, indem er von gekrönten Häuptern zur Ausübung seiner Kunst in ihre Hauptstädte berufen ward, oder auch, wie behauptet wird, geheime diplomatische Aufträge erhielt. Mehrere Reisen nach Holland werden ausdrücklich erwähnt; nur vermisse ich dabei in den Lebensbeschreibungen, die mir zur Hand sind, genauere Zeitangaben.

Ohne Zweifel finden sich in Holland noch mehrere Bildnisse des grossen und zuletzt so unglücklichen Olden-Barneveld. Wagenaer hat seinem Geschichtwerke eins beigefügt, von *Houbraken* gestochen, von *Schoumann* gezeichnet; der Maler des Originals wird nicht angegeben. Aber Rubens kann es nicht gewesen seyn: denn hier ist Barneveld, den er nur als Greis kennen lernte, im kräftigsten Mannesalter vorgestellt. Der Kupferstich widerspricht wenigstens unserer Annahme nicht: ungeachtet des grossen Unterschiedes, den die Jahre und die verschiedene Wendung des Kopfes machen, bemerkt man dort wie hier die hohe Stirn und die gebogene, im Profil stark vortretende Nase.

Wir wenden uns nun zu der zweiten Hauptfigur, worin d'Alton mit grosser Wahrscheinlichkeit einen Sohn Barnevelds erkennt. Beide tragen ein solches Gepräge individueller Wahrheit im Charakter und Ausdruck, dass sie unmittelbar nach dem Leben gemalt zu seyn scheinen. Dies war aber mit dem Vater nicht der Fall, da das Gemälde, wie der ganze Gedanke ausweiset, erst nach dessen Tode zur Verherrlichung seines Ruhmes entworfen worden ist. Rubens musste also, um die Aehnlichkeit der Züge zu treffen, seiner Erinnerung durch frühere Zeichnungen von eigner oder fremder Hand zu Hülfe kommen. Der Sohn hingegen kann allerdings zu dem Bildnisse gesessen haben. Um dieses darzuthun, muss ich in der Kürze einiges von den Schicksalen der Familie Barneveld, nach dem tragischen Fall ihres Hauptes, erwähnen.

Das tyrannische Verfahren gegen den weisen und standhaften Vertheidiger der Freiheit und seine beiden Mitbeschuldigten, Hugo Grotius und Hoogerbeets, ist weltbekannt: die Geschichte hat ihr Urtheil längst gefällt. Je mehr man sich bemühte, die unerhörten Greuel dieses Processes durch gerichtliche Förmlichkeiten zu verkleiden, desto empörender treten sie hervor. Je mehr der Prinz Moriz von Nassau sich scheinbar von allem Antheil an dem Handel zurückzog, desto sicherer ist er als der wahre Urheber erkannt worden. Er hatte einen unversöhnlichen Hass auf den Mann geworfen, der seiner Erhebung am förderlichsten gewesen war. Er wollte sich um jeden Preis eines Nebenbuhlers entledigen, der seinem Ansehen die Wage hielt, und seinen herrschsüchtigen Planen gemässigt aber entschieden entgegen trat. Die Untersuchung dauerte neuntehalb Monate; seit seiner plötzlichen Verhaftung verliess Olden-Barneveld das Gefängniss, wo er keinen seiner Freunde oder Angehörigen hatte wiedersehen dürfen, nur um das Blutgerüst zu betreten. Der Französische Gesandte hatte sich im Namen seines Monarchen vom Anfange an, und noch frühmorgens am Tage der Hinrichtung dringend für ihn verwendet: aber vergeblich. Der Gewalthaber konnte

nur durch den Fall des ehrwürdigen Hauptes befriedigt werden. Dies bleibt ein schwarzer Fleck im Leben des Prinzen Moriz, den aller Waffenruhm nicht hat überglänzen können. Sechs Jahre später starb er, und es zeigte sich, schon zuvor, dass er eine ziemlich fruchtlose Frevelthat begangen hatte.

Die Verfolgung hörte mit dem Tode Olden-Barnevelds nicht auf. Die Confiscation seiner Güter als eines Hochverräthers war in dem Urtheil bereits ausgesprochen: zwei Jahre später ward sie aufs neue bestätigt und mit aller Strenge vollzogen. Mehrere seiner Anhänger hielten sich nicht für sicher, und wanderten aus. Seine Schwiegersöhne wurden aus der Ritterschaft gestossen; seine Söhne, die von dem Besitz eines Rittergutes Beinamen führten, ihrer Aemter entsetzt. Der ältere, Herr von Groeneveld, war Landforstmeister und Aufseher der Deiche in Delfland; der jüngere, Herr von Stoutenburg, Befehlshaber von Bergen-op-Zoom und Rittmeister. Dieser, von leidenschaftlichem Gemüth, zur Verzweifelung gebracht, und brennend vor Begierde, Blutrache für seinen Vater zu nehmen, ersann im Jahre 1623 einen Anschlag auf das Leben des Prinzen. Durch ungestümes und wiederholtes Andringen bewog Stoutenburg endlich seinen Bruder zur Beistimmung, dessen Antheil sich jedoch fast auf die Mitwissenschaft beschränkte. Die Verschwörung ward verrathen: alle mussten flüchten, den wenigsten gelang es. Groeneveld hatte vom Haag aus das Ufer bei Scheveningen erreicht; allein er trug Bedenken, sich in einem Fischernachen auf das offne Meer zu wagen; er hoffte, als Fischer verkleidet, längs der Küste zu entkommen, ward aber an der äussersten Nordgränze erkannt, gefangen und bald darauf im Haag enthauptet. Er ging in ritterlicher Tracht, mit edelm Anstande, als ein tapferer Mann, dem Todesstreich entgegen, und erregte allgemeine Theilnahme.

Glücklicher, und vielleicht entschlossener, als sein Bruder, erreichte Stoutenburg die Clevische Gränze, und

langte in Brüssel an, wo ihm die Erzherzogin Isabella einen Schutzbrief verlieh. Damals konnte Rubens ihn kennen lernen, oder auch noch später, indem Stoutenburg drei Jahre nachher nach einigen Reisen als Rittmeister in Spanisch-Niederländische Kriegsdienste trat.

Jn diesem jüngeren Sohne glaube ich das Original des ritterlichen Kriegers zu finden, der neben Olden-Barneveld sitzt. Für einen solchen Charakter passt dessen ganze Haltung aufs vollkommenste. Jn seinen Blicken und Minen ist nicht nur Erstaunen und Unwillen ausgedrückt, sondern auch ein muthiger Trotz und eine Drohung gegen den Mächtigen, wenn er die Ehre oder das Leben des Vaters antasten sollte. Diese Aufregung bildet einen unvergleichlichen Gegensatz mit der Seelenruhe des Alten, der zu sagen scheint, wie er bei der Warnung wirklich gesagt hat: er sey bereit, sogar seinen Feinden gegenüber seine Unschuld zu vertheidigen. Das Costum beider Figuren bezeichnet ihren vornehmen Stand und ihre Wohlhabenheit. Der Sohn trägt ein atlasnes Wams, seine Mütze ist mit einer weissen Straussenfeder verziert; er fasst mit beiden Händen an den Griff seines grossen Ritterschwertes. Der Vater sitzt im Armsessel in seiner bequemen Haustracht, einem sammetnen Schlafrock, mit fleckigem Pelzwerk gefuttert.

Die zweite Gruppe, ebenfalls im Vorgrunde zur Rechten des Beschauers: die Göttin der Zeit, die der Muse der Geschichte einen Lorbeerkranz über dem Haupte des Weisen flechten hilft, ist sinnreich. Die Allegorie passt auf jedes verkannte Verdienst, ganz vorzüglich aber auf Olden-Barneveld, dessen Name noch lange nach seinem Tode in seinem Vaterlande geächtet blieb, in der Folge hingegen allen republicanisch-gesinnten sprüchwörtlich für einen Märtyrer der Freiheit galt.

Die dritte Gruppe, links und mehr in den Schatten zurück gedrängt: eine Kranke im Bett, von zwei Wärterinnen umgeben; diese Gruppe hat d'Alton sehr natürlich auf die

Gattin gedeutet. Allein hier hat der Künstler sich eine Abweichung von der Geschichte, oder wenigstens einen Anachronismus erlaubt. Barnevelds Gattin ist so vielen Leiden nicht erlegen, sie hat ihn mehrere Jahre überlebt. Sie hatte die Erlaubniss erlangt, nach langer Trennung ihn am Tage seiner Hinrichtung mit ihren Kindern und Enkeln noch einmal zu besuchen. Er lehnte es ab, vielleicht um seine Fassung nicht zu verlieren; sein Abschiedsbrief ist einfach und voller Zärtlichkeit. Vier Jahre nachher machte die unglückliche Witwe einen fruchtlosen Versuch bei dem unerbittlichen Prinzen, Begnadigung für ihren Sohn Groeneveld auszuwirken. Spätere Nachrichten finde ich nicht.

Es ist ein schöner Gedanke des Künstlers, den unerschütterten Weisen zwischen die irdische Trübsal und den unsterblichen Ruhm in die Mitte zu stellen.

Der Fall des Vertreters von Holland musste in den Spanischen Niederlanden grosses Aufsehen machen; man nahm ohne Zweifel lebhaft Partei für ihn, wie überhaupt jeder, der aus politischen Gründen im Haag verfolgt ward, in Antwerpen und Brüssel der besten Aufnahme gewiss seyn konnte.

Hugo Grotius war der Freund, der Bewunderer, und beinahe der Schicksalsgenosse Olden-Barnevelds. Nach seiner wunderbar gelungenen Flucht lebte er in Paris, wohin auch Rubens durch die Königin Maria von Medicis eingeladen worden war. Der Maler befreundete sich mit dem grossen Gelehrten, der ihn sehr glaublicher Weise dazu aufgefodert haben wird, dem verehrten Staatsmanne durch seine Kunst ein Denkmal zu stiften.

# VERZEICHNISS

DER

# D'ALTONSCHEN

## GEMÄLDE-SAMMLUNG.

---

Anm. Die Höhe und Breite ist nach Pariser Mass angegeben, und nach demselben Massstab sind die Grössen der Blätter bestimmt, welche der verstorbene Besitzer selbst nach den unten bemerkten Bildern radirt hat.

---

1.

**JACOPO DA PONTORMO**

nach

**MICHEL-ANGELO BUONARROTI.**

Venus und Cupido.

Leinwand; h. 3 F. 8 Z., br. 4 F. 9½ Z.

Radirtes Blatt; h. 5¼ Z., br. 7½ Z.

2.

**CORREGGIO.**

Gruppe von drei Figuren: einer bejahrten Frau, einem jungen Mädchen, und einem Knaben. Kniestück.

Holz; h. 2 F. 2½ Z., br. 1 Fuss 4½ Z.

Radirte Skizze; h. 7 Z., br. 4¾ Z., ist der Jenaischen Litteraturzeitung vom Jahre 1809 beigegeben.

3.

**TINTORETTO.**

Bildniss eines Mannes mit einer weissen Halskrause.

Leinwand; h. 1 F. 9 Z., br. 1 F. 5½ Z.

4.

A. CARRACCI.

Kopf des heiligen Franziscus. Skizze.

Leinwand; h. 1 F. 5½ Z., br. 1 F. 3½ Z.

5.

Heilige Magdalena.

Leinwand; h. 3 F. 1½ Z., br. 2 F. 5½ Z.

6.

Madonna mit dem Kinde. Skizze.

Holz; h. 1 F. 6 Z., br. 1 F. 1½ Z.

7.

CASTIGLIONE.

Reiterzug.

Leinwand; h. 1 F. 10 Z., br. 1 F. 6½ Z.

8.

Vielleicht SALVATOR ROSA.

Gebirgsgegend. Skizze.

Leinwand; h. 2 F. 1½ Z., br. 1 F. 7 Z.

9.

PIAZETTA.

Eine schlafende Bäuerin mit einem Korb Rüben.

Leinwand; h. 2 F. 1½ Z., br. 1 F. 7½ Z.

10.

Unbekannt.

Bildniss eines jungen Mannes.

Leinwand; h. 1 F., br. 9 Z.

11.

NIC. POUSSIN.

Dessen eignes Bildniss.

Leinwand; h. 1 F. 8½ Z., br. 1 F. 3½ Z.

## L A I R E S S E.

Orpheus und Proserpina.

Leinwand; h. 1 F. 7½ Z., br. 2 F. 1 Z.

Radirtes Blatt; h. 9¾ Z., br. 12½ Z.

12.

## P. P. R U B E N S.

Die Familie Olden-Barneveld. Sieben Figuren in Lebensgrösse. Kniestück.

Leinwand; h. 4 F. 9½ Z., br. 6 F. 7½ Z.

Radirtes Blatt; h. 7 Z., br. 9¾ Z.

13. 14.

## D e r s e l b e.

Zwei Engelsköpfe. Skizzen.

Pergament; h. 1 F. 1 Z., br. 2 Z.

Sind die Studien zu den Köpfen des Christuskindes und Johannes der Madonna mit dem Lamm, welche Bolswert gestochen hat.

15.

## D e r s e l b e.

Ein Frauenkopf. Skizze.

Leinwand; h. 1 F., br. 1 F. 10 Z.

16.

## Schule von P. P. R U B E N S.

Bildniss König Philipp IV. von Spanien.

h. 1 F. 4 Z., br. 1 F. ¼ Z.

17.

## D i e s e l b e.

Bildniss von Rubens II. Frau.

Leinwand; h. 2 F. 4 Z., br. 1 F. 7½ Z.

Radirtes Blatt; h. 9 Z., br. 7 Z.

18.

## VAN DYK.

Kopf des heil. Johannes Evangelista. Skizze.
h. 1 F. 6 Z., br. 1 F. 2½ Z.
Radirtes Blatt; h. 3½ Z., br. 2½ Z.

19.

## Derselbe.

Männlicher Kopf.
h. 1 F. 1 Z., br. 8 Z.

20.

## Schul-Copie.

Bildniss der Infantin Isabella Clara Eugenia, in der Tracht des Ordens der heil. Clara.
Leinwand; h. 2 F. 2½ Z., br. 1 F. 10 Z.
Radirtes Blatt; h. 8½ Z., br. 6½ Z.

21.

## REMBRANDT VAN RYN.

Astrolog an einem Tische sitzend und lesend.
Leinwand; h. 1 F. 10½ Z., br. 1 F. 6½ Z.

22.

## A. G. VAN DEN EECKHOUT.

Bildniss von Rembrandt's Mutter.
Holz; h. 11¾ Z., br. 6 Z.
Radirtes Blatt; h. 8 Z., br. 7 Z.

23.

## JAC. JORDAENS.

Pan mit der Flöte von Schafen umgeben. Ganze Figur. Lebensgrösse.
Leinwand; h. 3 F. 10 Z., br. 5 F. 8½ Z.
Von diesem Blatt existirt ein Kupferstich von Bolswert.

24.

## JAC. JORDAENS.

Der heilige Hieronymus mit dem Löwen. Ganze Figur Lebensgrösse.

Leinwand; h. 5 F., br. 4 F.

25.

## JAN VAN RAVESTEYN.

Bildniss eines Mannes in schwarzer Kleidung, mit einer weissen Halskrause.

Holz; h. 1 F. 9 Z., br. 1 F. 5½ Z.

26.

## FRANZ HALS.

Bildniss eines Mannes in rother Kleidung, mit dem Kopf eines Windhundes. Kniestück.

Leinwand; h. 3 F. 6 Z., br. 2 F. 5½ Z.

27.

## F. DE BIE.

Der Viehmarkt in Rom.

Leinwand; h. 4 F. 11½ Z., br. 7 F. 2 Z.

28.

## PHILIPP WOUWERMANS.

Soldaten am Wall einer Festung gelagert, und ein Reiter auf einem Schimmel.

Holz; h. 1 F., br. 1 F. 4½ Z.

29.

## JOH. BREUGHEL.

Landschaft mit Windmühlen.

Holz; h. 1 F. [illegible]

30.

VAN GOYEN.

Landschaft.

Holz; h. 2 F. 3 Z., br. 3 F. 6½ Z.

31.

JODOCUS DE MOMPER.

Ansicht einer Stadt.

Holz; h. 2 F. 3 Z., br. 3 F. 6½ Z.

32.

Unbekannt.

Landschaft mit einem grossen Baum.

Leinwand; 3 F. 6 Z., br. 2 F. 11½ Z.

33.

Angeblich ASSELYN.

Deichbruch.

Leinwand; h. 2 F. 1 Z., br. 3 F.

Radirtes Blatt; h. 9¼ Z., br. 13¼ Z.

34.

A. VAN EVERDINGEN

Seestück.

Leinwand; h. 3 F. 11 Z., br. 6 F. 6½ Z.

35.

C. B. FLAMAEL.

Geisselung.

Leinwand; h. 6 F. 4 Z., br. 4 F. 8 Z.

Radirtes Blatt; h. 10½ Z., br. 7¼ Z.

36.

BRAMER.

Petri Verläugnung.

Leinwand; h. 3 F., br. 4 F. ½ Z.

37.

**JAN FYT.**

Todtes Geflügel und Küchengeschirr.

Leinwand; h. 1 F. 11½ Z., br. 2 F. 8 Z.

38.

**WILH. v. ROMEYN**

Viehstück.

Holz: h. 11½ Z., br. 1 F. 1¼ Z.

39.

**TENIERS.**

Felsenstück. Studien.

Holz: h. 11½ Z., br. 1 F. 2½ Z.

40.

**SNAPHAN.**

Zwei junge Männer, von der Jagd kommend

Leinwand: h. 2 F. 4½ Z., br. 3 F. 3 Z.

41.

**HONDEKOETER.**

Hühnerhof, mit verschiedenem Federvieh.

Leinwand: h. 2 F. 3 Z., br. 3 F. 3¼ Z.

42.

**Unbekannt.**

Bildniss eines Mannes in schwarzer Kleidung mit einem Spitzenkragen.

Leinwand; h. 1 F. 10 Z., br. 1 F. 6½ Z.

43.

**Unbekannt.**

Kopf des heil. Petrus.

Leinwand: h. 1 F. 5 Z., br. 1 F. 2 Z.

44.

**U n b e k a n n t.**

Landschaft. Hirten mit Kühen.

Leinwand; h. 1 F. 3½ Z., br. 10½ Z.

45.

**U n b e k a n n t.**

Bildniss einer alten Frau.

Holz; h. 1 F. 4 Z., br. 1 F. 1 Z.

46.

**A D A M E L Z H E I M E R.**

Landschaft mit der Morgenröthe.

Auf Kupfer; h. 1 F. ½ Z., br. 1 F. 3 Z.

47.

**S N Y D E R S.**

Ein Affe.

Leinwand; h. 1 F. 2 Z., br. 1 F.

48.

**U n b e k a n n t.**

Grablegung.

Leinwand; h. 1 F., br. 1 F. 2 Z.

49.

**U n b e k a n n t.**

Landschaft.

Leinwand; h. 5 F. ½ Z., br. 7 F. 1 Z.

50.

**U n b e k a n n t.**

Jugendlicher Männerkopf. Studie.

h. 1 F. 4½ Z., br. 1 F. 1 Z.